朱自清序跋书评集


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

朱自清序跋書評集

朱光潛敬題



生活·讀書·新知三联书店

封扉设计：钱月华



朱自清序跋书评集

生活·讀書·新知三联书店出版
北京朝阳门内大街166号
香港分店：域多利皇后街9号

新 华 书 店 发 行

北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷

787×1092毫米 32开本 9.5印张 151,000字
1983年9月第1版 1983年9月北京第1次印刷
印数 00,001—15,100

书号 7002·31 定价 0.84元

目　　录


数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

《背影》序

胡适之先生在一九二二年三月，写了一篇《五十年来中国之文学》；篇末论到白话文学的成绩，第三项说：

> 白话散文很进步了。长篇议论文的进步，那是显而易见的，可以不论。这几年来，散文方面最可注意的发展，乃是周作人等提倡的“小品散文”。这一类的小品，用平淡的谈话，包藏着深刻的意味；有时很象笨拙，其实却是滑稽。这一类作品的成功，就可彻底打破那“美文不能用白话”的迷信了。

胡先生共举了四项。第一项白话诗，他说“可以算是上了成功的路了”；第二项短篇小说，他说“也渐渐的成立了”；第四项戏剧与长篇小说，他说“成绩最坏”。他没有说那一种成绩最好；但从语气上看，小品散文的至少不比白话诗和短篇小说的坏。现在是六年以后了，情形已是不同；白话诗虽也有多少的进展，如采用西洋诗的格律，但是太需缓了；文坛上对于它，已迥非先前的

热闹可比。胡先生那时预言，“十年之内的中国诗界，定有大放光明的一个时期”；现在看看，似乎丝毫没有把握。短篇小说的情形，比前为好，长篇差不多和从前一样。戏剧的演作两面，却已有可注意的成绩，这令人高兴。最发达的，要算是小品散文。三四年来风起云涌的种种刊物，都有意或无意地发表了许多散文，近一年这种刊物更多。各书店出的散文集也不少。《东方杂志》从二十二卷（一九二五）起，增辟“新语林”一栏，也载有许多小品散文。夏丏尊，刘薰宇两先生编的《文章作法》，于记事文，叙事文，说明文，议论文而外，有小品文的专章。去年《小说月报》的“创作号”（七号），也特辟小品一栏。小品散文，于是乎极一时之盛。东亚病夫在今年三月《复胡适的信》（《真美善》一卷十二号）里，论这几年文学的成绩说：“第一是小品文字，含讽刺的，析心理的，写自然的，往往着墨不多，而余味曲包。第二是短篇小说。……第三是诗。……”这个观察大致不错。

但有举出“懒惰”与“欲速”，说是小品文和短篇小说发达的原因，那却是不够的。现在姑且丢开短篇小说而论小品文：所谓“懒惰”与“欲速”，只是它的本质的原因之一面；它的历史的原因，其实更来得重要些。我们知道，中国文学向来大抵以散文学① 为正宗；散文

的发达，正是顺势。而小品散文的体制，旧来的散文学里也尽有；只精神面目，颇不相同罢了。试以姚鼐的十三类为准，如序跋，书牍，赠序，传状，碑志，杂记，哀祭七类中，都有许多小品文字；陈天定选的《古今小品》，甚至还将诏令，箴铭列入，那就未免太广泛了。我说历史的原因，只是历史的背景之意，并非指出现代散文的源头所在。胡先生说，周先生等提倡的小品散文，“可以打破‘美文不能用白话’的迷信”。他说的那种“迷信”的正面，自然是“美文只能用文言了”；这也就是说，美文古已有之，只周先生等才提倡用白话去做罢了。周先生自己在《杂拌儿》序里说：

> ……明代的文艺美术比较地稍有活气，文学上颇有革新的气象，公安派的人能够无视古文的正统，以抒情的态度作一切的文章，虽然后代批评家贬斥它为浅率空疏，实际却是真实的个性的表现，其价值在竟陵派之上。以前的文人对于著作的态度，可以说是二元的，而他们则是一元的，在这一点上与现代写文章的人正是一致，……以前的人以为文是“以载道”的东西，但此外另有一种文章却是可以写了来消遣的；现在则又把它统一了，去写或读可以说是本于消遣，但同时也就传了道了，或是闻了道。……这也可以说是与明代的新文学家的意思相差不远的。在这个情形之下，现代的文学——现在只就散文说——与明代

的有些相象，正是不足怪的，虽然并没有去模仿，或者也还很少有人去读明文，又因时代的关系在文字上很有欧化的地方，思想上也自然要比四百年前有了明显的改变。

这一节话论现代散文的历史背景，颇为扼要，且极明通。明朝那些名士派的文章，在旧来的散文学里，确是最与现代散文相近的。但我们得知道，现代散文所受的直接的影响，还是外国的影响；这一层周先生不曾明说。我们看，周先生自己的书，如《泽泻集》等，里面的文章，无论从思想说，从表现说，岂是那些名士派的文章里找得出的？——至多"情趣"有一些相似罢了。我宁可说，他所受的"外国的影响"比中国的多。而其余的作家，外国的影响有时还要多些，象鲁迅先生，徐志摩先生。历史的背景只指给我们一个趋势，详细节目，原要由各人自定；所以说了外国的影响，历史的背景并不因此抹煞的。但你要问，散文既有那样历史的优势，为什么新文学的初期，倒是诗，短篇小说和戏剧盛行呢？我想那也许是一种反动。这反动原是好的，但历史的力量究竟太大了，你看，它们支持了几年，终于懈弛下来，让散文恢复了原有的位置。这种现象却又是不健全的；要明白此层，就要说到本质的原因了。

分别文学的体制，而论其价值的高下，例如亚里士

多德在《诗学》里所做的，那是一件批评的大业，包孕着种种议论和冲突；浅学的我，不敢赞一辞。我只觉得体制的分别有时虽然很难确定，但从一般见地说，各体实在有着个别的特性；这种特性有着不同的价值。抒情的散文和纯文学的诗，小说，戏剧相比，便可见出这种分别。我们可以说，前者是自由些，后者是谨严些：诗的字句，音节，小说的描写，结构，戏剧的剪裁与对话，都有种种规律（广义的，不限于古典派的），必须精心结撰，方能有成。散文就不同了，选材与表现，比较可随便些；所谓"闲话"，在一种意义里，便是它的很好的诠释。它不能算作纯艺术品，与诗，小说，戏剧，有高下之别。但对于"懒惰"与"欲速"的人，它确是一种较为相宜的体制。这便是它的发达的另一原因了。我以为真正的文学发展，还当从纯文学下手，单有散文学是不够的；所以说，现在的现象是不健全的。——希望这只是暂时的过渡期，不久纯文学便会重新发展起来，至少和散文学一样！但就散文论散文，这三四年的发展，确是绚烂极了：有种种的样式，种种的流派，表现着，批评着，解释着人生的各面。迁流曼衍，日新月异：有中国名士风，有外国绅士风，有隐士，有叛徒，在思想上是如此；或描写，或讽刺，或委曲，或缜密，或劲健，或绮丽，或洗炼，或流动，或含蓄，在表现上是如此。

我是大时代中一名小卒，是个平凡不过的人。才力的单薄是不用说的，所以一向写不出什么好东西。我写过诗，写过小说，写过散文。二十五岁以前，喜欢写诗；近几年诗情枯竭，搁笔已久。前年一个朋友看了我偶然写下的《战争》，说我不能做抒情诗，只能做史诗；这其实就是说我不能做诗。我自己也有些觉得如此，便越发懒怠起来。短篇小说是写过两篇。现在翻出来看，《笑的历史》只是庸俗主义的东西，材料的拥挤，象一个大肚皮的掌柜；《别》的用字造句，那样扭扭捏捏的，象半身不遂的病人，读着真怪不好受的。我觉得小说非常地难写；不用说长篇，就是短篇，那种经济的，严密的结构，我一辈子也学不来！我不知道怎样处置我的材料，使它们各得其所。至于戏剧，我更是始终不敢染指。我所写的大抵还是散文多。既不能运用纯文学的那些规律，而又不免有话要说，便只好随便一点说着；凭你说"懒惰"也罢，"欲速"也罢，我是自然而然采用了这种体制。这本小书里，便是四年来所写的散文。其中有两篇，也许有些象小说；但你最好只当作散文看，那是彼此有益的。至于分作两辑，是因为两辑的文字，风格有些不同；怎样不同，我想看了便会知道。关于这两类文章，我的朋友们有相反的意见。郢看过《旅行杂记》，来信说，他不大喜欢我做这种文章，因为是在

模仿着什么人；而模仿是要不得的。这其实有些冤枉，我实在没有一点意思要模仿什么人。他后来看了《飘零》，又来信说，这与《背影》是我的另一面，他是喜欢的。但火就不如此。他看完《踪迹》，说只喜欢《航船中的文明》一篇；那正是《旅行杂记》一类的东西。这是一个很有趣的对照。我自己是没有什么定见的，只当时觉着要怎样写，便怎样写了。我意在表现自己，尽了自己的力便行；仁智之见，是在读者。

（一九二八年，七月三十一日，北平清华园。）

---

① 读如散——文学，与纯文学相对；较普通所谓散文，意义广些——骈文也包括在内。

《杂诗三首》序

上月二十三日接平伯自杭州来信，说他自创新体，作短诗，并附寄《忆游杂诗》一篇十四首。我很欢喜这种短诗。从前读周启明先生《日本的诗歌》一文，便已羡慕日本底短歌；当时颇想仿作一回，却因人事牵率，将那心思阁置了。现在读了平伯所作，不禁又怦然动念；于是就诌了这三首①。

我欢喜这种短诗，因为他能将题材表现得更精彩些，更经济些。周先生论日本底短歌，说："……但他虽不适于叙事，若要描写一地的景色，一时的情调，却很擅长。"我们主张短诗，正是这个意思；并且也为图普遍起见。——因为短诗简单隽永，平易近人。可是中国字都是单音；在简短的诗形里，要有啴缓和美的节奏，很不易办。往往音节太迫促了，不能引起深沈的思念，便教人读着不象一首已完的诗；如"满城风雨近重阳"之

类，意境原可以算完成了，但节奏太急，便象有些站不住似的；所以终于只能算是长诗底一部分，不成功一首独立的诗。不过我们说的短诗，并不象日本底短歌、俳句等，要限音数和节数；这里还有些自由伸缩底余地。——要创造短歌、俳句等一类东西，自然是办不到；若说在我们原有诗形外，另作出一种短的诗形，那也许可能罢。这全靠现在诗坛底努力了。至于我这三首，原是尝试之作，既不能啴缓和美，也未必平易近人；那是关于我的无力，要请读者谅解的了。

所谓短诗底“短”，正和短篇小说底“短”一样；行数底少固然是一个不可缺的元素，而主要的元素，却在平伯所谓“集中”；不能集中的，虽短，还不成诗。所谓“集中”，包括意境和音节说。——谈到短诗底意境，如前所引周先生底话，自然是“一地的景色”或“一时的情调”。因而短诗底能事也有写景、抒情两种；而抒情为难。正如平伯给我的另一信说：“……因短诗所表现的，只有中心的一点。但这一点从千头万绪中间挑选出来，真是极不容易。读者或以为一两句耳，何难之有；而不知神思之来，偏不难于千百句而难于一二句。……做写景短诗，我已颇觉其选择之难，抒情恐尤难矣；因景尚易把捉，情则尤迷离惝怳也。”

三首短诗，却有这样长的序，未免所谓“像座比石

像还大”；可是因为初次发表，有解释底必要，所以终于累累赘赘地说了。

（二一，一一，七，上海。《诗》第一卷第--期。）

---

① 此三首杂诗见开明书店一九五三年版《朱自清文集》第三十八页。——编者

《欧游杂记》序

这本小书是二十一年五月六月的游踪。这两个月走了五国，十二个地方。巴黎待了三礼拜，柏林两礼拜，别处没有待过三天以上；不用说都只是走马看花罢了。其中佛罗伦司，罗马两处，因为赶船，慌慌张张，多半坐在美国运通公司的大汽车里看的。大汽车转弯抹角，绕得你昏头昏脑，辨不出方向；虽然晚上可以回旅馆细细查看地图，但已经隔了一层，不象自己慢慢摸索或跟着朋友们走那么亲切有味了。滂卑故城也是匆忙里让一个俗透了的引导人领着胡乱走了一下午。巴黎看得比较细，一来日子多，二来朋友多；但是卢佛宫去了三回，还只看了一犄角。在外国游览，最运气有熟朋友乐意陪着你；不然，带着一张适用的地图一本适用的指南，不计较时日，也不难找到些古迹名胜。而这样费了一番气力，走过的地方便不会忘记，也不会张冠李戴——若能到一国说一国的话，那自然更好。

自己只能听英国话，一到大陆上，便不行了。在巴黎的时候，朋友来信开玩笑，说我"目游巴黎"；其实这儿所记的五国都只算是"目游"罢了。加上日子短，平时对于欧洲的情形又不熟习，实在不配说话。而居然还写出这本小书者，起初是回国时船中无事，聊以消磨时光，后来却只是"一不做，二不休"而已。所说的不外美术风景古迹，因为只有这些才能"目游"也。游览时离不了指南，记述时还是离不了；书中历史事迹以及尺寸道里都从指南钞出。用的并不是大大有名的裴歹克指南，走马看花是用不着那么好的书的。我所依靠的不过克罗凯（Crockett）夫妇合著的《袖珍欧洲指南》，瓦德洛克书铺(Ward, Lock & Co.)的巴黎指南，德莱司登的官印指南三种。此外在记述时也用了雷那西的美术史（Reinach, Apollo）和何姆司的《艺术轨范》(C. J. Holmes: A Grammar of the Arts)做参考。但自己对于欧洲美术风景古迹既然外行，无论怎样谨慎，陋见谬见，怕是难免的。

本书绝无胜义，却也不算指南的译本；用意是在写些游记给中学生看。在中学教过五年书，这便算是小小的礼物吧。书中各篇以记述景物为主，极少说到自己的地方。这是有意避免的：一则自己外行，何必放言高论；二则这个时代，"身边琐事"说来到底无谓。但这

么着又怕干枯板滞——只好由它去吧。记述时可也费了一些心在文字上：觉得“是”字句，“有”字句，“在”字句安排最难。显示景物间的关系，短不了这三样句法；可是老用这一套，谁耐烦！再说这三种句子都显示静态，也够沈闷的。于是想方法省略那三个讨厌的字，例如“楼上正中一间大会议厅”，可以说“楼上正中是——”，“楼上有——”，“——在楼的正中”，但我用第一句，盼望给读者整个的印象，或者说更具体的印象。再有，不从景物自身而从游人说，例如“天尽头处偶尔看见一架半架风车”。若能将静的变为动的，那当然更乐意，例如“他的左胳膊底下钻出一个孩子”(画中人物)。不过这些也无非雕虫小技罢了。书中用华里英尺，当时为的英里合华里容易，英尺合华尺麻烦些；而英里合华里数目大，便更见其远，英尺合华尺数目小，怕不见其高，也是一个原因。这种不一致，也许没有多少道理，但也由它去吧。

书中取材，概未注明出处；因为不是高文典册，无需乎小题大做耳。

出国之初给叶圣陶兄的两封信，记述哈尔滨与西比利亚的情形的，也附在这里。

让我谢谢国立清华大学，不靠她，我不能上欧洲去。谢谢李健吾，吴达元，汪梧封，秦善鋆四位先生；没

有他们指引，巴黎定看不好，而本书最占篇幅的巴黎游记也定写不出。谢谢叶圣陶兄，他老是鼓励我写下去，现在又辛苦地给校大样。谢谢开明书店，他们愿意给我印这本插了许多图的小书。

（二十三年四月，北平清华园。）

《你我》序

郑振铎兄让我将零碎的文字编起来，由商务印书馆印入《文学研究会创作丛书》。他和商务印书馆的好意，我非常感谢。但这里所收的实在不能称为创作，只是些杂文罢了。

写作的时日从十三年八月起，到今年秋天止；共文二十九篇，分为甲乙两辑。甲辑是随笔，乙辑是序跋与读书录，都按写作先后为序。用《你我》做书名，没有什末了不得的理由；至多只是因为这是近年来所写较长的一篇罢了。

不记得几年前的一个晚上，忽然心血来潮，想编集自己的零碎文字；当时思索了半天，在一张小纸片上写下一个草目。今番这张小纸片居然还在，省我气力不少；因为自己作文向不保存，日子久了便会忘却，搜寻起来大是苦事。靠着那张草目，加上近年所作的，写定了本书目录。稿子交出了，才想起了《我所见的叶圣

陶》，《叶圣陶的短篇小说》，《冬天》，《〈欧游杂记〉自序》；稿子寄走了，才又想起了《择偶记》，想起了《〈老张的哲学〉与〈赵子曰〉》。偶然翻旧报纸，才又发见了《论无话可说》；早已忘记得没有影子，重逢真是意外——本书里作者最中意的就是这篇文字。

《"海阔天空"与"古今中外"》是十四年写的。那时在浙江白马湖春晖中学，俞平伯兄在北京，两人合编《我们——一九二五年》；这篇和《〈山野掇拾〉》都是写给《我们》的。白马湖是乡下，免不了"孤陋寡闻"，所以狂妄地选了那样大题目。《我们》出来后，叶圣陶兄来信说境界狭窄了些，与题不称；"坐井观天"，乡下人到底是"少所见，多所怪"的。这回重读此文，更觉稚气；但因写时颇卖了些气力，又可作《我们》的纪念，便敝帚自珍地存下。《〈山野掇拾〉》写了三天，躲在山坳一所屋子里；写完是六月一日，到了学校里才知道那惊天动地的五卅惨案。这个最难忘记。《〈白采的诗〉》也是在白马湖写成，是十五年暑假中。老早应下白采兄写这么一篇，不知怎样延搁下来；好容易写起，他却已病死，看不见了！真是遗憾之至。

十九年圣陶兄有意思出一本小说选，让我主持选政；便有了关于他的两篇文字。后来他不想出了，两篇东西就存在他那里。这回是向他借钞的。

《给〈一个兵和他的老婆〉的作者》拟原书的口语体，可惜不大象。《给亡妇》想试用不欧化的口语，但也没有完全如愿。《你我》原想写一篇短小精悍的东西；变成那样尾大不掉，却非始料所及。但是以后还打算写写这类文法上的题目。《谈抽烟》下笔最艰难，八百字花了两个下午。这是我在《大公报·文艺副刊》上的第一篇文字；《〈老张的哲学〉与〈赵子曰〉》是在同报《文学副刊》上第一篇文字。中间相隔五年，看过了多少世变；写到这里，不由得要停笔吟味起来。《冬天》，《南京》都是圣陶出的题目。《萍因遗稿》是未刊本，此书不知已流落何处。《粤东之风》稿交给北新多年，最近的将来也许会和世人相见。

十几年来的零碎文字，至少还有十一篇不在现在的目录里。其中一篇《中年》，是一个朋友要办杂志教写的。杂志没办成，稿子也散失了，算是没见世面。另一篇记辛亥革命时自己的琐事，登在十八年《清华大学国庆纪念刊》上。那是半张头的报纸，谁也没有存着；现在是连题目也想不起了。

是为序。

（二十三年十二月，北平清华园。）

《经典常谈》序

在中等以上的教育里，经典训练应该是一个必要的项目。经典训练的价值不在实用，而在文化。有一位外国教授说过，阅读经典的用处，就在教人见识经典一番。这是很明达的议论。再说做一个有相当教育的国民，至少对于本国的经典，也有接触的义务。本书所谓经典是广义的用法，包括群经、先秦诸子、几种史书、一些集部；要读懂这些书，特别是经、子，得懂“小学”，就是文字学，所以《说文解字》等书也是经典的一部分。我国旧日的教育，可以说整个儿是读经的教育。经典训练成为教育的唯一的项目，自然偏枯失调；况且从幼童时代就开始，学生食而不化，也徒然摧残了他们的精力和兴趣。新式教育施行以后，读经渐渐废止。民国以来虽然还有一两回中小学读经运动，可是都失败了，大家认为是开倒车。另一方面，教育部制定的初中国文课程标准里却有“使学生从本国语言文字上，了解固

有文化”的话，高中的标准里更有“培养学生读解古书，欣赏中国文学名著之能力”的话。初高中的国文教材，从经典选录的也不少。可见读经的废止并不就是经典训练的废止，经典训练不但没有废止，而且扩大了范围，不以经为限，又按着学生程度选材，可以免掉他们囫囵吞枣的弊病。这实在是一种进步。

我国经典，未经整理，读起来特别难，一般人往往望而生畏，结果是敬而远之。朱子似乎见到了这个，他注《四书》，一种作用就是使《四书》普及于一般人。他是成功的，他的《四书》注后来成了小学教科书。又如清初人选注的《史记菁华录》，价值和影响虽然远在《四书》注之下，可是也风行了几百年，帮助初学不少。但到了现在这时代，这些书都不适用了。我们知道清代“汉学家”对于经典的校勘和训诂贡献极大。我们理想中一般人的经典读本——有些该是全书，有些只该是选本节本——应该尽可能的采取他们的结论；一面将本文分段，仔细的标点，并用白话文作简要的注释。每种读本还得有一篇切实而浅明的白话文导言。这需要见解、学力和经验，不是一个人一个时期所能成就的。商务印书馆编印的一些《学生国学丛书》，似乎就是这番用意，但离我们理想的标准还远着呢。理想的经典读本既然一时不容易出现，有些人便想着先从治标下

手。顾颉刚先生用浅明的白话文译《尚书》，又用同样的文体写《汉代学术史略》，用意便在这里。这样办虽然不能教一般人直接亲近经典，却能启发他们的兴趣，引他们到经典的大路上去。这部小书也只是向这方面努力的工作。如果读者能把它当作一只船，航到经典的海里去，编撰者将自己庆幸，在经典训练上，尽了他做尖兵的一份儿。可是如果读者念了这部书，便以为已经受到了经典训练，不再想去见识经典，那就是以筌为鱼，未免孤负编撰者的本心了。

这部书不是"国学概论"一类。照编撰者现在的意见，"概论"这名字容易教读者感到自己满足；"概论"里好象甚么都有了，再用不着别的——其实甚么都只有一点儿！"国学"这名字，和西洋人所谓"汉学"一般，都未免笼统的毛病。国立中央研究院的历史语言研究所分别标明历史和语言，不再浑称"国学"，确是正办。这部书以经典为主，以书为主，不以"经学""史学""诸子学"等作纲领。但《诗》、《文》两篇，却还只能叙述源流；因为书太多了，没法子一一详论，而集部书的问题，也不象经、史、子的那样重要，在这儿也无需详论。书中各篇的排列按照传统的经史子集的顺序；并照传统的意见将"小学"书放在最前头。各篇的讨论，尽量采择近人新说；这中间并无编撰者自己的创见，编撰者的工

作只是编撰罢了。全篇的参考资料，开列在各篇后面；局部的，随处分别注明。也有袭用成说而没有注出的，那是为了节省读者的注意力；一般的读物和考据的著作不同，是无需乎那样严格的。末了儿编撰者得谢谢杨振声先生，他鼓励编撰者写下这些篇常谈。还得谢谢雷海宗先生允许引用他还没有正式印行的《中国通史选读》讲义，陈梦家先生允许引用他的《中国文字学》稿本。还得谢谢董庶先生，他给我钞了全份清稿，让排印时不致有太多的错字。

（三十一年二月，昆明西南联合大学。）

《伦敦杂记》序

一九三一到一九三二年承国立清华大学给予休假的机会，得在欧洲住了十一个月，其中在英国住了七个月。回国后写过一本《欧游杂记》，专记大陆上的游踪。在英国的见闻，原打算另写一本，比《欧游杂记》要多些。但只写成九篇就打住了。现在开明书店惠允印行；因为这九篇都只写伦敦生活，便题为《伦敦杂记》。

当时自己觉得在英国住得久些，尤其是伦敦这地方，该可以写得详尽些。动手写的时候，虽然也参考贝代克的伦敦指南，但大部分还是凭自己的经验和记忆。可是动手写的时候已经在回国两三年之后，记忆已经不够新鲜的，兴趣也已经不够活泼的。——自己却总还认真地写下去。有一天，看见《华北日报》上有记载伦敦拉衣恩司公司的文字，著者的署名已经忘记。自己在《吃的》那一篇里也写了拉衣恩司食堂；但看了人家源源本本的叙述，惭愧自己知道的真太少。从此便有

搁笔之意，写得就慢了。抗战后才真搁了笔。

不过在英国的七个月毕竟是我那旅程中最有意思的一段儿。承柳无忌先生介绍，我能以住到歇卜士太太家去。这位老太太如《房东太太》那篇所记，不但是我们的房东，而且成了我们的忘年朋友。她的风趣增加我们在异国旅居的意味。《圣诞节》那篇所记的圣诞节，就是在她家过的。那加尔东尼市场，也是她说给我的。她现在不知怎样了，但愿还活着！伦敦的文人宅，我是和李健吾先生同去的。他那时从巴黎到伦敦顽儿。有了他对于那些文人的深切的向往，才引起我访古的雅兴。这个也应该感谢。

在英国的期间，赶上莎士比亚故乡新戏院落成。我和刘崇鋐先生，陈麟瑞先生，柳无忌先生夫妇，同赶到“爱文河上的斯特拉福特”去“躬逢其盛”。我们连看了三天戏。那几天看的，走的，吃的，住的，样样都有意思。莎翁的遗迹触目皆是，使人思古的幽情油然而生。而那安静的城市，安静的河水，亲切的旅馆主人，亲切的旅馆客人，也都使人乐于住下去。至于那新戏院，立体的作风，简朴而精雅，不用说是值得盘桓的。我还赶上《阿丽思漫游奇境记》的作者加乐尔的纪念——记得当时某刊物上登着那还活着的真的阿丽思十三岁时的小影。而《泰晤士报》举行纪念，登载《伦敦的五十年》的

文字，也在这时候。其中一篇写五十年来的男女社交，最惹起人今昔之感。这些我本打算都写在我的杂记里。我的拟目比写出的要多一半。其中有关于伦敦的戏的，我特别要记吉尔伯特和瑟利文的轻快而活泼的小歌剧。还有一篇要记高斯华绥的读诗会。——那回读诗会是动物救济会主办的。当场有一个工人背出高斯华绥《法网》那出戏里的话责问他，说他有钱了，就不管正义了。他打住了一下，向全场从容问道，"诸位女士，诸位先生，你们要我读完么"？那工人终于嘀咕着走了。——但是我知道的究竟太少，也许还是藏拙为佳。

写这些篇杂记时，我还是抱着写《欧游杂记》的态度，就是避免"我"的出现。"身边琐事"还是没有，浪漫的异域感也还是没有。并不一定讨厌这些。只因新到异国还摸不着头脑，又不曾交往异国的朋友，身边一些琐事差不多都是国内带去的，写出来无非老调儿。异域感也不是没有，只因已入中年，不够浪漫的。为此只能老老实实写出所见所闻，象新闻的报道一般；可是写得太认真，又不能象新闻报道那么轻快，真是无可如何的。游记也许还是让"我"出现，随便些的好；但是我已经来不及了。但是这九篇里写活着的人的比较多些，如《乞丐》《圣诞节》《房东太太》，也许人情要比《欧游杂记》里多些罢。

这九篇里除《公园》《加尔东尼市场》《房东太太》三篇外，都曾登在《中学生》杂志上。那时开明书店就答应我出版，并且已经在随排随等了。记得“七七”前不久开明的朋友还来信催我赶快完成这本书，说免得彼此损失。但是抗战开始了，开明的印刷厂让敌人的炮火毁了，那排好的《杂记》版也就跟着葬在灰里了。直到前些日子，在旧书堆里发现了这九篇稿子。这是抗战那年从北平带出来的，跟着我走了不少路，陪着我这几年——有一篇已经残缺了。我重读这些文字，不免怀旧的感慨，又记起和开明的一段因缘，就交给开明印。承他们答应了，那残缺的一篇并已由叶圣陶先生设法钞补，感谢之至！只可惜图片印不出，恐怕更会显出我文字的笨拙来，这是很遗憾的。

（三十二年三月，昆明。）

《诗言志辨》序

西方文化的输入改变了我们的“史”的意念，也改变了我们的“文学”的意念。我们有了文学史，并且将小说、词曲都放进文学史里，也就是放进“文”或“文学”里；而曲的主要部分，剧曲，也作为戏剧讨论，差不多得到与诗文平等的地位。我们有了王国维先生的《宋元戏曲史》，这是我们的第一部文学专史或类别的文学史。新文学运动加强了新的文学意念的发展。小说的地位增高，我们有了鲁迅先生的《中国小说史略》。词曲差不多升到了诗里；我们有刘毓盘先生的《词史》，虽然只是讲义，而且并未完成，还有王易先生的《词曲史》。民间的歌谣和故事也升到了文学里，“变文”和弹词等也跟着升，于是乎有郑振铎先生的《中国俗文学史》。这里特别要提出的是，在中国的文学批评称为“诗文评”的，也升了格成为文学的一类。陈锺凡先生的《中国文学批评史》仅后于《宋元戏曲史》，但到郭绍

虞先生的那一本出来，才引起一般的注意，虽然那还只是上卷书。

从目录学上看，俗文学或民间文学的歌谣部分虽然因为用作乐歌，早得著录，但别的部分差不多从不登大雅之堂。词曲发展得晚，著录得也晚。小说发展虽早，从前只附在子、史两部里，我们所谓小说的小说，到明代才见著录。诗文评的系统的著作，我们有《诗品》和《文心雕龙》，都作于梁代。可是一向只附在“总集”类的末尾；宋代才另立“文史”类来容纳这些书。这“文史”类后来演变为“诗文评”类。著录表示有地位，自成一类表示有独立的地位；这反映着各类文学本身如何发展，并如何获得一般的承认。

一类文学获得一般的承认，却还未必获得与别类文学一般的平等的地位。小说、词曲、诗文评，在我们的传统里，地位都在诗文之下；俗文学除一部分古歌谣归入诗里以外，可以说是没有地位。西方文化输入了新的文学意念，加上新文学的创作，小说、词曲、诗文评，才得升了格，跟诗歌和散文平等，都成了正统文学。但俗文学还只是“俗”文学；虽是“文学”，还不能放进正统里。所谓词曲的平等地位，得分开来看。戏曲是歌剧，属于戏剧类，与话剧平分天下。词和散曲可以说是诗类，但就史的发展论，范围跟影响都远不如五七

言诗，所以还只能附在诗里；不过从“诗余”、“词余”而成为“诗”，从余位升到了正位，确是真的。诗文评虽然极少完整的著作，但从本质上看，自然是文学批评。前些年苏雪林女士曾著专文讨论，结论是正的。现在一般似乎都承认了诗文评即文学批评的独立的平等的地位。

文学史的发展一面跟着一般史学的发展，一面也跟着文学的发展。这些年来我们的史学很快的进步，文学也有了新的成长，文学史确是改变了面目。但是改变面目是不够的，我们要求新的血和肉。这需要大家长期的不断的努力。一般的文学史如此，类别的文学史更显然如此。而文学批评史似乎尤其难。一则一般人往往有种成见，以为无创作才的才去做批评工作，批评只是第二流货色，因此有些人不愿意研究它。二则我们的诗文评断片的多，成形的少，不容易下手。三则我们的现代文学里批评一类也还没有发展；在各类文学中它是最落后的。现在我们固然愿意有些人去试写中国文学批评史，但更愿意有许多人分头来搜集材料，寻出各个批评的意念如何发生，如何演变——寻出它们的史迹。这个得认真的仔细的考辨，一个字不放松，象汉学家考辨经史子书。这是从小处下手。希望努力的结果可以阐明批评的价值，化除一般人的成见，

并坚强它那新获得的地位。

诗文评的专书里包含着作品和作家的批评，文体的史的发展，以及一般的理论，也包含着一些轶事异闻。这固然得费一番爬梳剔抉的工夫。专书以外，经史子集里还有许多（即使不更多）诗文评的材料，直接的或间接的。前者如“诗言志”，“思无邪”，“辞，达而已矣”，“脩辞立其诚”；后者如《庄子》里“神”的意念和《孟子》里“气”的意念。这些才是我们的诗文评的源头，从此江淮河汉流贯我们整个文学批评史。至于选集、别集的序跋和评语，别集里的序跋、书牍、传志，甚至评点书，还有《三国志》、《世说新语》、《文选》诸注里，以及小说、笔记里，也都五光十色，层出不穷。这种种是取不尽、用不竭的，人手越多越有意思。只要不掉以轻心，谨严的考证、辨析，总会有结果的。

我们的文学批评似乎始于论诗，其次论“辞”，是在春秋及战国时代。论诗是论外交“赋诗”，“赋诗”是歌唱入乐的诗。论“辞”是论外交辞命或行政法令。两者的作用都在政教。从论“辞”到论“文”还有一段曲折的历史，这里姑且不谈；只谈诗论。“诗言志”是开山的纲领，接着是汉代提出的“诗教”。汉代将“六艺”的教化相提并论，称为“六学”；而流行最广的是“诗教”。这时候早已不歌唱诗，只诵读诗。“诗教”是就读诗而论，

作用显然也在政教。这时候“诗言志”、“诗教”两个纲领都在告诉人如何理解诗，如何受用诗。但诗是不容易理解的。孟子说过“论诗者不以文害辞，不以辞害志”，确也说过知人论世。毛公释“兴诗”，似乎根据前者，后来称为“比兴”；郑玄作《诗谱》，论“正变”，显然根据后者。这些是方法论，是那两个纲领的细目，归结自然都在政教。

这四条诗论，四个批评的意念，二千年来都曾经过多多少少的演变。现代有人用“言志”和“载道”标明中国文学的主流，说这两个主流的起伏造成了中国文学史。“言志”的本义原跟“载道”差不多，两者并不冲突；现时却变得和“载道”对立起来。“诗教”原是“温柔敦厚”，宋人又以“无邪”为“诗教”；这却不相反而相成。“比兴”的解释向来纷无定论；可以注意的是这个意念渐渐由方法而变成了纲领。“正变”原只论“风雅正变”，后来却与“文变”说联合起来，论到诗文体的正变；这其实是我们固有的“文学史”的意念。

这本小书里收的四篇论文，便是研究那四条诗论的史的发展的。这四条诗论，四个词句，在各时代有许多不同的用例。书中便根据那些重要的用例试着解释这四个词句的本义跟变义，源头和流派。但《比兴》一篇却只能从《毛诗》下手，没有追溯到最早的源头；文中

解释“赋”“比”“兴”的本义，也只以关切《毛诗》的为主。“赋”“比”“兴”原来大概是乐歌的名称，和“风”“雅”“颂”一样。这一层已经有人在研究，但跟文学批评无关，我们可以不论。《毛诗》的解释跟作诗人之意相合与否，我们也不论。因为我们要解释的是“比兴”，不是诗。

本书原拟名为“诗论释辞”，“辞”指词句而言。后来因为书中四篇论文是一套，而以“诗言志”一个意念为中心，所以改为今名。《诗言志》篇跟《比兴》篇是抗战前写的，曾分别登载《语言与文学》和《清华学报》。《诗教》篇跟《正变》篇是近两年中写的。前者曾载《人文科学学报》；后者也给了《清华学报》，但这一期学报本身还未能印出。已发表的三篇都经过补充和修正；《诗言志》篇差不多重写了一回，不过疏陋的地方必还不少，如承方家指教，深为感谢。

《新诗杂话》序

远在民国二十五年，我曾经写过两篇《新诗杂话》，发表在二十六年一月《文学》的《新诗专号》上。后来抗战了，跟着学校到湖南，到云南，很少机会读到新诗，也就没有甚么可说的。三十年在成都遇见厉歌天先生；他搜集的现代文艺作品和杂志很多。那时我在休假，比较闲些，厉先生让我读到一些新诗，重新引起我的兴味。秋天经过叙永回昆明，又遇见李广田先生；他是一位研究现代文艺的作家，几次谈话给了我许多益处，特别是关于新诗。于是到昆明后就写出了第三篇《新诗杂话》，本书中题为《抗战与诗》。那时李先生也来了昆明，他鼓励我多写这种"杂话"。果然在这两年里我又陆续写成了十二篇；前后十五篇居然就成了一部小书。感谢厉先生和李先生，不是他们的引导，我不会写出这本书。

我就用《新诗杂话》作全书的名字，另外给各篇分别题名。我们的"诗话"向来是信笔所至，片片段段的，

甚至琐琐屑屑的，成系统的极少。本书里虽然每篇可以自成一单元，但就全书而论，也不是系统的著作。因为原来只打算写一些随笔。

自己读到的新诗究竟少，判断力也不敢自信，只能这么零碎的写一些。所以便用了"诗话"的名字，将这本小书称为《新诗杂话》。不过到了按着各篇的分题编排目录时，却看出来这十五节新诗话也还可以归为几类，不至于彼此各不相干。这里讨论到诗的动向，爱国诗，诗素种种，歌谣同译诗，诗声律等，范围也相当宽，虽然都是不赅不备的。而十五篇中多半在"解诗"，因为作者相信意义的分析是欣赏的基础。

作者相信文艺的欣赏和了解是分不开的，了解几分，也就欣赏几分，或不欣赏几分；而了解得从分析意义下手。意义是很复杂的。朱子说"晓得文义是一重，识得意思好处是一重"；他将意义分出"文义"和"意思"两层来，很有用处，但也只说得个大概，其实还可细分。朱子的话原就解诗而论；诗是最经济的语言，"晓得文义"有时也不易，"识得意思好处"再要难些。分析一首诗的意义，得一层层挨着剥起去，一个不留心便逗不拢来，甚至于驴头不对马嘴。书中各篇解诗，虽然都经过一番思索和玩味，却免不了出错。有三处经原作者指出，又一处经一位朋友指出，都已改过了。别处也

许还有，希望读者指教。

原作者指出的三处，都是卞之琳先生的诗。第一是《距离的组织》，在《解诗》篇里。现在钞出这首诗的第五行跟第十行（末行）来：

（醒来天欲暮，无聊，一访友人罢。）

…………

友人带来了雪意和五点钟。

括弧里我起先以为是诗中的"我"的话，因为上文说入梦，并提到"暮色苍茫"，下文又说走路。但是才说入梦，不该就"醒"，而下文也没有提到"访友"，倒是末行说到"友人"来"访"。这便逗不拢了。后来经卞先生指点，才看出这原来是那"友人"的话，所以放在括弧里。他也午睡来着。他要"访"的"友人"，正是诗中没有说出的"我"。下文"忽听得一千重门外有自己的名字"，便是这来"访"的"友人"在叫。那走路正是在模糊的梦境中，并非梦中的"醒"。我是疏忽了"暮"和"友人"这两个词。这行里的"天欲暮"跟上文的"暮色苍茫"是一真一梦；这行里的"友人"跟下文的"友人"是一我一他。混为一谈便不能"识得意思"了。

第二是《淘气》的末段：

哈哈！到底算谁胜利？

你在我对面的墙上

写下了“我真是淘气”。

写的是“你”，读的可是“我”；“你”写来好象是“你”自认“淘气”，“我”读了便变成“我”真是淘气了。所以才有“到底算谁胜利？”那玩笑是问句。我原来却只想到自认淘气的“真是淘气”那一层。第三是《白螺壳》，我以为只是情诗，卞先生说也象征着人生的理想跟现实。虽然这首诗的亲密的口气容易教人只想到情诗上去，但“从爱字通到哀字”，也尽不妨包罗万有。这两首诗都在《诗与感觉》一篇里。

《朗读与诗》里引用鸥外鸥先生《和平的础石》诗，也闹了错儿。这首诗从描写香港总督的铜像上见出“意思”。我过分的看重了那“意思”，将描写当做隐喻。于是“金属了的手”，“金属了的他”，甚至“铜绿的苔藓”都变成了比喻，“文义”便受了歪曲。我是求之过深，所以将铜像错过了。指出来的是浦江清先生。感谢他和卞先生，让我可以提供几个亲切有味的例子，见出诗的意义怎样复杂，分析起来怎样困难，而分析又确是必要的。

这里附录了麦克里希《诗与公众世界》的翻译。麦克里希指出英美青年诗人的动向。这篇论文虽然是欧洲战事以前写的，却跟本书《诗的趋势》中所引述的息息相通，值得参看。

（三十三年十月，昆明。）

《国文教学》序

我们将近些年来写的关于国文教学的论文和随笔编成这本书，就题为《国文教学》①。这里面以中学国文教学为主，大学的也有几篇论及。我们都做了多年的国文教师，也编过一些国文科的读物给青年们看，本书的各篇文字便根据这些经验写成。不过这些文字都偏重教学的技术方面，精神方面谈到的很少。因为精神方面部定的课程标准里已经定得够详细的。再说五四以来国文科的教学，特别在中学里，专重精神或思想一面，忽略了技术的训练，使一般学生了解文字和运用文字的能力没有得到适量的发展，也未免失掉了平衡。而一般社会对青年学生们要求的，却正是这两种能力；他们第一要学生们写得通，其次是读得懂。我们根据实际情形立论，偏向技术一面也是自然而然。

一般社会看得写比读重，青年们自己也如此。但在课程里和实际教学上，却是读比写重。课程里讲读

的时数多于作文的时数，是因为讲读负担着三重的任务。讲读一方面训练了解的能力，一方面传播固有的和现代的文化，另一方面提供写作的范本。学生们似乎特别注重写作的范本。从前的教本原偏重示范作用，没有读和写的比重问题发生。五四后的教本兼顾三重任务，学生们感到模规文的缺少，好象讲读费了很多时间，并没有什么实用，因而就不看重它。不过这个问题很复杂，范文其实还只是一个因子。另一个因子是文言。五四后一般学生愿意写白话，写白话而读文言是矛盾。再一个因子是教学。教学应该读和写并重，可是讲读的时数既多，而向来教师也没有给予作文课足够的注意，便见得读重了。其实重读也只是个幻象，一般的讲读只是逐句讲解，甚至于说些不相干的话敷衍过去。学生们毫无参加和练习的机会，怎能够引起他们趣味，领导他们努力呢？

青年们不愿意读文言，尤其不愿意读古书，是因为不容易懂，并且跟现代生活好象无甚关系似的。若能在现行的标点分段之外，加上白话注释，并附适当的题解或导言，愿意读的人也许多些。到那时青年们也许就可以看出中国人虽然需要现代化，但总是我们中国人在现代化，得先知道自己才成；而这在现时还得借径于文言或古书。我们尽可以着手用白话重述古典，等

到这种重述的古典成为新的古典时，尽可以将文言当作死文字留给专门学者学习，不必再放在一般课程里，但现时大家还得学习。可是现行课程标准规定初中一年起就将文言和白话混合教学，而文言的比例逐年加增，直到大学一年整个讲读文言为止——效果却不好。学生们不但文言没有学好，白话也连带着学得不够好。教本里选的文言花样太杂，固然使他们不容易摸着门路，而混合教学也使他们徬徨，弄不清文言和白话的分别。我们赞成本书附录里浦江清先生的主张，将白话和文言分别教学。并且主张文言的教学从高中开始，初中只学白话；大学一年也还该在作文课里使学生们读些白话范本。作文该全写白话；文言教学的写的方面只学到造句就成。

青年们不看重讲读，还有一个原故。他们觉得讲读总不免咬文嚼字费工夫，而实际的阅读只消了解大意就够；他们课外阅读，只求了解大意，快当得多。他们觉得只有这种广泛的阅读才能促进写作能力的发展；讲读在一年里只寥寥三四十篇，好象简直没有益处似的。但是没有受过相当的咬文嚼字的训练或是没有下过相当的咬文嚼字的工夫的人，是不能了解大意的，至少了解不够正确。学生们课外阅读，能以了解大意，还是靠多年的讲读教育——虽然这种讲读教育没有很大

的效率——或是自修的工夫。不过阅读有时候不止于要了解大意，还要领会那话中的话，字里行间的话——也便是言外之意。这就不能太快，得仔细吟味；这就更需要咬文嚼字的工夫。再说课外阅读可以帮助增进写作的能力，固然是事实，但一目数行的囫囵吞枣的读下去，至多只能增进一些知识和经验，并不能领会写作的技术。要在写作上得益处，非慢慢咬嚼不可。一般人的阅读大概都是只观大意，并且往往随读随忘；虽然快得惊人，却是毫无用处。随读随忘，不但不能帮助写作，恐怕连增进知识和经验的效果也不会有。所以课外阅读决不能无条件的重视，而讲读还是基本。不过讲读不该逐句讲解，更不该信口开河，得切实计画，细心启发，让学生们多讨论，多练习，才能有合乎课程标准的效率。

这就要谈到师生的合作和学校的纪律了。讨论教学技术，无论如何精确，若是教师不负责任，不肯干，也是枉然。现在一般国文教师的情形，本书中有专篇讨论；我们觉得负责的教师真太少了。教师得先肯负责，才能谈到循循善诱，师生合作。教师不负责，有的因为对教学本无兴趣，作教只是暂局。这种人只有严加淘汰一法。有的因为任课太多，照顾不及。这种人也许减少钟点调整待遇可望改善。有的却因为一般纪律不

好，难以独严。学校纪律不好，有时固然由于一般政治和社会的情形，不是某一学校的责任，但多半还是由于学校当局不尽职或才力不足。只要当局能够和教师通力合作，始终一贯，纪律总可以相当严明的。话说回来，即使学校纪律不好，一个教师也还有他可负的责任。只要诚恳公正，他在相当的限度之内也还可以严格教学的，所谓事在人为。本书里许多文字虽然根据经验写成，却也假定了一些条件，如学校纪律相当好，教师肯负责的干等；从这方面看也就不免还是些理想。不过理想是事实之母，只要不是空想，总该能够一点一滴实现的。我们在期待着。

我们将自己的文字分编为上下两辑。另有浦江清先生《论中学国文》一篇，我们觉得其中精到的意见很多。感谢他的同意，让我们附录在这里。

（三十三年十月。）

---

① 本书为叶圣陶、朱自清合著。——编者

《语文零拾》序

这本小书收集的可以说都是一些书评和译稿。我是研究文学的，这些文字讨论的不外乎文学与语言，尤其是中国文学与中国语言。我在大学里教授中国文学批评和陶渊明诗、宋诗等。这些书评可以见出我的意见，够不够“心得”，我不敢说，但总是自己的一些意见。因为研究批评和诗，我就注意到语言文字的达意和表情的作用。这里说达意“和”表情，因为照现代的看法，达意和表情可以分为两种作用，不该混为一谈。我们说达意，指的是字面或话面；说表情，指的是字里行间或话里有话。书评中论“历史在战斗中”，论“生活的方法”，论“修辞学的比兴观”，译文中论调整语调，都是取的这个角度，这个分析语义的角度。

中国语达意表情的方式在变化中，新的国语在创造中。这种变化的趋势，这种创造的历程，可以概括的称为“欧化”或“现代化”。《新的语言》这篇论文和《中国文学用语》这篇译文，都是讨论这问题的。《新的语

言》曾引起吕叔湘先生的长篇讨论；承他指正的地方，这里已经改过了。讨论欧化，自然不能忽略中国语言的特性；王了一先生的《现代中国语法》最能表见这些特性，我的序文是他全书提要的说明。日本语虽然跟我们的不同系，但他们借用汉字甚多，和我们的关系相当密切，他们语言的发展，足以供我们参考的地方不少；即如欧化问题，他们就差不多跟我们一样。所以这里也收了几篇读书笔记。

译文中《回到大的气派》，可以看出时代的动向，不但是一国的动向，恐怕是全世界的动向罢？这里所主张的，也可以说是为人生的文学。将这篇译文和《短长书》里所叙的我们文坛的现势对照起来，也许很有趣味。《灵魂工程师》是苏联文坛的报道，虽然简单，却能得要领，说的也是为人生而文学。原作者的态度似乎够客观的。

书中译稿都用原来的题目。书评、书序、笔记等，却都另拟了新的题目，而将原作的名称附列在题下。这样可以指出讨论的中心和我的意旨所在，比较醒目。至于跟译文的题式一致，倒还在其次。这本小书由于钱实甫先生的好意而集成，并由他交给名山书局印出，这里谨向他致谢。

（三十五年七月，成都。）

《犹贤博弈斋诗钞》序

昔曹子建有言:“有南威之容,乃可以论于淑媛;有龙泉之利,乃可以议于断割。”斯论尚矣。余以老泉发愤之年,僭大学说诗之席,语诸生以巧拙,陈作者之神思,而声律对偶,劣得皮毛;甘苦疾徐,悉凭胸臆,搔痒有隔靴之叹,举鼎殷绝膑之忧。于是努力桑榆,课诗昕夕,学士衡之拟古,亦步亦趋;讽惜抱所钞诗,惟兢惟业。暇日苦短,微愿不偿,终一曝而十寒,有寸进而尺退。岁星周天而复始,诗章大衍而不盈,洎夫卢沟肇衅,衡岳栖身,断简残编,香灭烬绝,惟时望燕云而驰想,抚萍迹以抽思。俄而西迁滇海,南放漓江,穷山水之恢奇,信舟楫之容与。其间独咏写怀,联吟纪胜,偶有成篇,才堪屈指,盖其诗功之浅,有如是者。迨抗战之四岁,惟及瓜而一休,随妇锦城,卜居东郭,警讯频传,日懔冰渊之戒;生资不易,时惟冻馁之侵,白发益滋,烦忧徒甚。则有萧君公权者,投以生朝之作,触其

中路之悲，于是翰墨相将，唱酬无斁，诗简往复，便尔经年，古律参差，居然成帙。忆云生云："不为无益之事，何以遣有涯之生？"曩者退食自公，逢场作戏，斗叶子于斗室，结胜侣于名区。尔则萧条穷巷，难招入幕之宾；羞涩阮囊，莫办寻山之具。惠而不费，惟游戏于文章；应而相求，庶肸蠁其声气。于是飞章叠韵，刻骨攒眉，渐知得失之林，转成酸苦之癖。自后重理弦歌，不废兹事。惟是中年忧患，不无危苦之词；偏意幽玄，遂多戏论之粪，未堪相赠，只可自娱，画蚓涂鸦，题签入笥，敢云敝帚之珍，犹贤博弈之玩云尔。民国卅五年七月朱自清序于成都。

《标准与尺度》序

这里收集的是去年复员以来写的一些文章，第一篇《动乱时代》，第二篇《中国学术的大损失》和末一篇《日常生活的诗》是在成都写的，别的十九篇都是回到北平之后写的。其中从《什么是文学？》到《诵读教学与“文学的国语”》七篇，原是北平《新生报》的《语言与文学》副刊上的“周话”，没有题目，题目在编这本书的时候才加上去。这《语言与文学》副刊，每周一出，是清华大学中国文学会主编的，我原定每期写一段儿关于文学和语言的杂话，叫做“周话”。写了四回，就觉得忙不过来，于是休息一周；等到第二次该休息的时候，索性请了长假，不写了。该是八篇，第一篇实际上是发刊词，没有收在这里。本书收的文章很杂，评论，杂记，书评，书序都有，大部分也许可以算是杂文罢，其中谈文学与语言的占多数。

抗战期中也写过这种短文，起先讨论语文的意义，

想写成一部《语文影》，后来讨论生活的片段，又想写成一部《人生一角》，但是都只写了三五篇就搁了笔。叶圣陶先生曾经写信给我，说这些文章青年人不容易看懂。闻一多先生也和我说过那些讨论生活片段的文章，作法有些象诗。我那时写这种短文，的确很用心在节省字句上。复员以来，事情忙了，心情也变了，我得多写些，写得快些，随便些，容易懂些。特别是那几篇"周话"，差不多都是在百忙里逼着赶出来的。还有《论诵读》那篇，写好了寄给沈从文先生，隔了几天他写信来说稿子好象未完，让我去看看。我去看，发见缺了末半叶。沈先生当天就要发稿，让我在他书房里补写那半叶，说写完了就在他家吃午饭。这更是逼着赶了。等我写完，却在沈先生的窗台上发见那缺了的末半叶！沈先生笑着抱歉说，"真折磨了你！"但是补稿居然比原稿详明些，我就用了补稿。可见逼着赶虽然折磨人，也能训练人。经过这一年来的训练，我的笔也许放开了些。不久以前一位青年向我说，他觉得我的文章还是简省字句，不过不难懂。训练大概是有些效验的。

这本书取名《标准与尺度》，因为书里有一篇《文学的标准与尺度》，而别的文章，不管论文，论事，论人，论书，也都关涉着标准与尺度。但是这里只是讨论一些旧的标准和新的尺度而已，决非自命在立标准，定尺

度。说起《文学的标准与尺度》这篇文，那“标准与尺度”的意念是从叫做《种种标准(Standards)》一本小书来的。我偶然从一位同事的书桌上抓了这本书来读，这是美国勃朗耐尔(W.C. Brownell)作的，一九二五年出版。书里分别的用着“尺度”(criteria)和“标准”两个词，启发了我，并且给了我自己的这本小书的名字。这也算是“无巧不成书”了。

谢谢原来登载这些短文的刊物，我将这些刊物的名字分别的记在每篇篇尾。谢谢文光书店的陆梦生先生，他肯在这纸荒工贵的时候印出这本书！

(三十六年十二月，北平清华大学。)

《论雅俗共赏》序

本书共收关于文艺的论文十四篇，除三篇外都是去年下半年作的。《论逼真与如画》，二十三年写过这个题目，发表在《文学》的《中国文学研究专号》里。那篇不满二千字的短文，是应了郑西谛兄的约一晚上赶着写成的，材料都根据《佩文韵府》，来不及检查原书。文中也明说了"钞《佩文韵府》"。记得西谛兄还笑着向我说："何必说'钞《佩文韵府》'呢？只举出原书的名目也可以的。"这回重读那篇小文，仔细思考，觉得有些不同的意见；又将《佩文韵府》引的材料与原书核对，竟发现有一条是错的，有一条是靠不住的。因此动手重写，写成了比旧作长了一倍有余；又给加了一个副题目"关于传统的对于自然和艺术的态度的一个考察"，希望这个啰里啰嗦的副题目能够表示这两个批评用语的重要性，以及自己企图从现代的立场上来了解传统的努力。

所谓现代的立场，按我的了解，可以说就是"雅俗

共赏”的立场，也可以说是偏重俗人或常人的立场，也可以说是近于人民的立场。书中各篇论文都在朝着这个方向说话。《论雅俗共赏》放在第一篇，并且用作书名，用意也在此。各篇论文的排列，按性质的异同，不按写作的先后；最近的写作是《论老实话》。《鲁迅先生的杂感》一篇，是给《燕京新闻》作的鲁迅先生逝世十一周年纪念论文，太简单了，本来打算不收入本书的，一位朋友却说鲁迅先生好比大海，大海是不拒绝细流的，他劝我留着；我就敝帚自珍的留着了。

本书各篇都曾分别发表在各刊物上。现在将各刊物的名称记在文章的末尾，聊以表示谢意。

（三十七年二月，北平清华园。）

《忆》跋

小燕子其实也无所爱，
只是沈浸在朦胧而飘
　忽的夏夜梦里罢了。
　　　（《忆》① 第三十五首）

人生若真如一场大梦，这个梦倒也很有趣的。在这个大梦里，一定还有长长短短，深深浅浅，肥肥瘦瘦，甜甜苦苦，无数无数的小梦。有些已经随着日影飞去；有些还远着哩。飞去的梦便是飞去的生命，所以常常留下十二分的惋惜，在人们心里。人们往往从“现在的梦”里走出，追寻旧梦的踪迹，正如追寻旧日的恋人一样；他越过了千重山，万重水，一直的追寻去。这便是“忆的路”。“忆的路”是愈过愈广阔的，是愈过愈平坦的；曲曲折折的路旁，隐现着几多的驿站，是行客们休止的地方。最后的驿站，在白板上写着朱红的大字：“儿时”。这便是“忆的路”的起点，平伯君所徘徊而不忍去的。

飞去的梦因为飞去的缘故，一例是甜蜜蜜而又酸溜溜的。这便合成了别一种滋味，就是所谓惆怅。而

"儿时的梦"和现在差了一世界，那酝酿着的惆怅的味儿，更其肥腴得可以，直腻得人没法儿！你想那颗一丝不挂却又爱着一切的童心，眼见得在那隐约的朝雾里，凭你怎样招着你的手儿，总是不回到腔子里来；这是多么"缺"呢？于是平伯君觉着闷得慌，便老老实实的，象春日的轻风在绿树间微语一般，低低的，密密的将他的可忆而不可捉的"儿时"诉给你。他虽然不能长住在那"儿时"里，但若能多招呼几个伴侣去徘徊几番，也可略减他的空虚之感，那惆怅的味儿，便不至老在他的舌本上腻着了。这是他的聊以解嘲的法门，我们都多少能默喻的。

在朦胧的他儿时的梦里，有象红蜡烛的光一跳一跳的，便是爱。他爱故事讲得好的姊姊，他爱唱沙软而重的眠歌的乳母，他爱流苏帽儿的她。他也爱翠竹丛里一万的金点子和小枕头边一双小红橘子；也爱红绿色的蜡泪和爸爸的顶大的斗篷；也爱翦啊翦啊的燕子和躲在杨柳里的月亮……他有着纯真的，烂漫的心；凡和他接触的，他都与他们稔熟，亲密——他一例的拥抱了他们。所以他是自然（人也在内）的真朋友②！

他所爱的还有一件，也得给你提明的，便是黄昏与夜。他说他将象小燕子一样，沈浸在夏夜梦里，便是分明的自白。在他的"忆的路"上，在他的"儿时"里，满布

着黄昏与夜的颜色。夏夜是银白色的，带着栀子花儿的香；秋夜是铁灰色的，有青色的油盏火的微芒；春夜最热闹的是上灯节，有各色灯的辉煌，小烛的摇荡；冬夜是数除夕了，红的，绿的，淡黄的颜色，便是年的衣裳。在这些夜里，他那生活的模样儿啊，短短儿的身材，肥肥儿的个儿，甜甜儿的面孔，有着浅浅的笑涡；这就是他的梦，也正是多么可爱的一个孩子！至于那黄昏，都笼罩着银红衫儿，流苏帽儿的她的朦胧影，自然也是可爱的！——但是，他为甚么爱夜呢？聪明的你得问了。我说夜是浑融的，夜是神秘的，夜张开了她无长不长的两臂，拥抱着所有的所有的，但你却瞅不着她的面目，摸不着她的下巴；这便因可惊而觉着十三分的可爱。堂堂的白日，界画分明的白日，分割了爱的白日，岂能如她的系着孩子的心呢？夜之国，梦之国，正是孩子的国呀，正是那时的平伯君的国呀！

平伯君说他的忆中所有的即使是薄薄的影，只要它们历历而可画，他便摇动了那风魔了的眷念。他说"历历而可画"，原是一句绮语；谁知后来真有为他"历历画出"的子恺君呢？他说"薄薄的影"，自是㧑谦的话；但这一个"影"字却是以实道实，确切可靠的。子恺君便在影子上着了颜色——若根据平伯君的话推演起来，子恺君可说是厚其所薄了。影子上着了颜色，确乎

格外分明——我们不但能用我们的心眼看见平伯君的梦，更能用我们的肉眼看见那些梦，于是更摇动了平伯君以外的我们的风魔了的眷念了。而梦的颜色加添了梦的滋味；便是平伯君自己，因这一画啊，只怕也要重落到那闷人的，腻腻的惆怅之中而难以自解了！至于我，我呢，在这双美之前，只能重复我的那句老话："我的光荣啊，我若有光荣啊！"

我的儿时现在真只剩了"薄薄的影"。我的"忆的路"几乎是直如矢的；象被大水洗了一般，寂寞到可惊的程度！这大约因为我的儿时实在太单调了，沙漠般展伸着，自然没有我的"依恋"回翔的余地了。平伯君有他的好时光，而以不能重行占领为恨；我是并没有好时光，说不上占领，我的空虚之感是两重的！但人生毕竟是可以相通的；平伯君诉给我们他的"儿时"，子恺君又画出了它的轮廓，我们深深领受的时候，就当是我们自己所有的好了。"你的就是我的，我的就是你的，"岂止"慰情聊胜无"呢？培根说："读书使人充实"；在另一意义上，你容我说吧，这本小小的书确已使我充实了！

（十三，八，十七，温州。）

---

① 俞平伯作。——编者

② 此节和下节中的形容语，多从作者原诗中拉取；一一加起引号，觉着繁琐，所以在此总说一句。

《子恺漫画》[1]代序

子恺兄：

知道你的漫画将出版，正中下怀，满心欢喜。

你总该记得，有一个黄昏，白马湖上的黄昏，在你那间天花板要压到头上来的，一颗骰子似的客厅里，你和我读着竹久梦二的漫画集。你告诉我那篇序做得有趣，并将其大意译给我听。我对于画，你最明白，彻头彻尾是一条门外汉。但对于漫画，却常常要象煞有介事地点头或摇头；而点头的时候总比摇头的时候多——虽没有统计，我肚里有数。那一天我自然也乱点了一回头。

点头之余，我想起初看到一本漫画，也是日本人画的。里面有一幅，题目似乎是《□□子爵の泪》（上两字已忘记），画着一个微侧的半身像：他严肃的脸上戴着眼镜，有三五颗双钩的泪珠儿，滴滴搭搭历历落落地从眼睛里掉下来。我同时感到伟大的压迫和轻松的愉

说，一个奇怪的矛盾！梦二的画有一幅——大约就是那画集里的第一幅——也使我有类似的感觉。那幅的题目和内容，我的记性真不争气，已经模糊得很。只记得画幅下方的左角或右角里，并排地画着极粗极肥又极短的一个"！"和一个"？"。可惜我不记得他们哥儿俩谁站在上风，谁站在下风。我明白（自己要脸）他们俩就是整个儿的人生的谜；同时又觉着象是那儿常常见着的两个胖孩子。我心眼里又是糖浆，又是姜汁，说不上是什么味儿。无论如何，我总得惊异；涂呀抹的几笔，便造起个小世界，使你又要叹气又要笑。叹气虽是轻轻的，笑虽是微微的，似一把锋利的裁纸刀，戳到喉咙里去，便可要你的命。而且同时要笑又要叹气，真是不当人子，闹着顽儿！

话说远了。现在只问老兄，那一天我和你说什么来着？——你觉得这句话有些儿来势汹汹，不易招架么？不要紧，且看下文——我说："你可和梦二一样，将来也印一本。"你大约不会说什么；是的，你老是不说什么的。我之说这句话，也并非信口开河，我是真的那么盼望着的。况且那时你的小客厅里，互相垂直的两壁上，早已排满了那小眼睛似的漫画的稿；微风穿过它们间时，几乎可以听出飒飒的声音。我说的话，便更有把握。现在将要出版的《子恺漫画》，他可以证明我不曾

说谎话。

你这本集子里的画，我猜想十有八九是我见过的。我在南方和北方与几个朋友空口白嚼的时候，有时也嚼到你的漫画。我们都爱你的漫画有诗意；一幅幅的漫画，就如一首首的小诗——带核儿的小诗。你将诗的世界东一鳞西一爪地揭露出来，我们这就象吃橄榄似的，老觉着那味儿。《花生米不满足》使我们回到怠懒的儿时，《黄昏》使我们沈入悠然的静默。你到上海后的画，却又不同。你那和平愉悦的诗意，不免要搀上了胡椒末；在你的小小的画幅里，便有了人生的鞭痕。我看了《病车》，叹气比笑更多，正和那天看梦二的画时一样。但是，老兄，真有你的，上海到底不曾太委屈你，瞧你那《买粽子》的劲儿！你的画里也有我不爱的：如那幅《楼上黄昏，马上黄昏》，楼上与马上的实在隔得太近了。你画过的《忆》里的小孩子，他也不赞成。

今晚起了大风。北方的风可不比南方的风，使我心里扰乱；我不再写下去了。

（十一月二日，北京。）

---

① 丰子恺作。——编者

《萍因遗稿》跋

冯延巳词："风乍起，吹皱一池春水。"

《世说》："司马太傅斋中夜坐。于时天月明净，都无纤翳。太傅叹以为佳。谢景重答曰：'意谓乃不如微云点缀。'"

《惊梦》中杜丽娘唱："袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。"

世间有一种得已而不得已的事：风与水无干，却偏要去吹着。人与风与水无干，却偏要去惦着。其实吹了又怎样，惦着又怎样，当局者是不会想着的；只觉得点缀点缀也好而已。晴丝的袅娜，原是任运东西；她自己固然不想去管，怕也管不了的。晏同叔真有他的！"无可奈何"四个好轻巧的字，却能摄住了古今天下风风水水花花草草的魂儿！你说，"理他呢，过一会子就好了！"可是"好了也就了了"，你可甘心愿意？"凡蜜是一例酸的"，我们还不是得忍耐着！然而天下从此多事了。司马太傅戏谢景重曰："强欲滓秽太清耶？"我们大约也只好担上这个罪名吧。萍因有知，当不河汉吾言。

《子恺画集》跋

子恺将画集的稿本寄给我，让我先睹为快，并让我选择一番。这是很感谢的！

这一集和第一集，显然的不同，便是不见了诗词句图，而只留着生活的速写。诗词句图，子恺所作，尽有好的；但比起他那些生活的速写来，似乎较有逊色。第一集出世后，颇见到听到一些评论，大概都如此说。本集索性专载生活的速写，却觉得精彩更多。还有一个重要的不同，便是本集里有了工笔的作品。子恺告我，这是“摹虹儿”的。虹儿是日本的画家，有工笔的漫画集；子恺所摹，只是他的笔法，题材等等还是他自己的。这是一种新鲜的趣味！落落不羁的子恺，也会得如此细腻风流，想起来真怪有意思的！集中几幅工笔画，我说没有一幅不妙。

集中所写，儿童和女子为多。我们知道子恺最善也最爱画杨柳与燕子；朋友平伯君甚至要送他“丰柳

燕”的徽号。我猜这是因为他欢喜春天，所以紧紧的挽着她；至少不让她从他的笔底下溜过去。在春天里，他要开辟他的艺术的国土。最宜于艺术的国土的，物中有杨柳与燕子，人中便有儿童和女子。所以他自然而然的将他们收入笔端了。

第一集里，如《花生米不满足》，《阿宝赤膊》，《穿了爸爸的衣服》，都是很好的儿童描写。但那些还只是神气好，还只是描写。本集所收，却能为儿童另行创造一个世界。《瞻瞻的脚踏车》，《阿宝两只脚，凳子四只脚》，才小试其锋而已；至于《瞻瞻的四梦》，简直是“再团，再炼，再调和，好依着你我的意思重新造过”了。我为了儿童，也为了自己，张开两臂，欢迎这个新世界！另有《憧憬》一幅，虽是味儿不同，也是象征着新世界的。在那《虹的桥》里，有着无穷无穷的美丽的国，我们是不会知道的！

《三年前的花瓣》，《泪的伴侣》，似乎和第一集里《第三张笺》属于一类的，都很好。但《挑荠菜》，《春雨》，《断线鹞》，《卖花女》，《春昼》便自不同；这些是莫之为而为，无所为而为的一种静境，诗词中所有的。第一集中，只有《翠拂行人首》一幅，可以相比。我说这些简直是纯粹的诗。就中《断线鹞》一幅里倚楼的那女子，和那《卖花女》，最惹人梦思。我指前者给平伯君

说，这是南方的女人。别一个朋友也指着后者告我，北方是看不见这种卖花的女郎的。

《东洋与西洋》便是现在的中国，真宽大的中国！《教育》，教育怎样呢？

方光焘君真像。《明日的讲义》是刘心如君。他老是从从容容的；第一集里的《编辑者》，瞧那神儿！但是，《明日的讲义》可就苦了他也！我和他俩又好久不见了，看了画更惦着了。

想起写第一集的《代序》，现在已是一年零九天，真快哪！

（十五年十一月十日，在北京。）

《梅花》后记

这一卷诗稿的运气真坏！我为它碰过好几回壁，几乎已经绝望。现在承开明书店主人的好意，答应将它印行，让我尽了对于亡友的责任，真是感激不尽！

偶然翻阅卷前的序，后面记着一九二四年二月；算来已是四年前的事了。而无隅的死更在前一年。这篇序写成后，曾载在《时事新报》的《文学旬刊》上。那时即使有人看过，现在也该早已忘怀了吧？无隅的棺木听说还停在上海某处；但日月去的这样快，五年来人事代谢，即在无隅的亲友，他的名字也已有点模糊了吧？想到此，颇有些莫名的寂寞了。

我与无隅末次聚会，是在上海西门三德里（？）一个楼上。那时他在美术专门学校学西洋画，住着万年桥附近小衖堂里一个亭子间。我是先到了那里，再和他同去三德里的。那一暑假，我从温州到上海来玩儿；因为他春间交给我的这诗稿还未改好，所以一面访问，

一面也给他个信。见面时，他那瘦黑的，微笑的脸，还和春间一样；从我认识他时，他的脸就是这样。我怎么也想不到，隔了不久的日子，他会突然离我们而去！——但我在温州得信很晚，记得仿佛已在他死后一两个月；那时我还忙着改这诗稿，打算寄给他呢。

他似乎没有什么亲戚朋友，至少在上海是如此。他的病情和死期，没人能说得清楚，我至今也还有些茫然；只知道病来得极猛，而又没钱好好医治而已。后事据说是几个同乡的学生凑了钱办的。他们大抵也没钱，想来只能草草收殓罢了。棺木是寄在某处。他家里想运回去，苦于没有这笔钱——虽然不过几十元。他父亲与他朋友林醒民君都指望这诗稿能卖得一点钱。不幸碰了四回壁，还留在我手里；四个年头已飞也似的过去了。自然，这其间我也得负多少因循的责任。直到现在，卖是卖了，想起无隅的那薄薄的棺木，在南方的潮湿里，在数年的尘封里，还不知是什么样子！其实呢，一堆腐骨，原无足惜；但人究竟是人，明知是迷执，打破却也不易的。

无隅的父亲到温州找过我，那大约是一九二二年的春天吧。一望而知，这是一个老实的内地人。他很愁苦的说，为了无隅读书，家里已用了不少钱。谁知道会这样呢？他说，现在无隅还有一房家眷要养活，运棺

木的费，实在想不出法。听说他有什么稿子，请可怜可怜，给他想想法吧！我当时答应下来；谁知道一耽搁就是这些年头！后来他还转托了一位与我不相识的人写信问我。我那时已离开温州，因事情尚无头绪，一时忘了作复，从此也就没有音信。现在想来，实在是很不安的。

我在序里略略提过林醒民君，他真是个值得敬爱的朋友！最热心无隅的事的是他；四年中不断地督促我的是他。我在温州的时候，他特地为了无隅的事，从家乡玉环来看我。又将我删改过的这诗稿，端端正正的抄了一通，给编了目录，就是现在付印的稿本了。我去温州，他也到汉口、宁波各地做事；常有信给我，信里总殷殷问起这诗稿。去年他到南洋去，临行还特地来信催我。他说无隅死了好几年了，仅存的一卷诗稿，还未能付印，真是一件难以放下的心事；请再给向什么地方试试，怎样？他到南洋后，至今尚无消息，海天远隔，我也不知他在何处。现在想寄信由他家里转，让他知道这诗稿已能付印；他定非常高兴的。古语说，“一死一生，乃见交情”；他之于无隅，这五年以来，有如一日，真是人所难能的！

关心这诗稿的，还有白采与周了因两位先生。白先生有一篇小说，叫《作诗的儿子》，是纪念无隅的，里

面说到这诗稿。那时我还在温州。他将这篇小说由平伯转寄给我，附了一信，催促我设法付印。他和平伯，和我，都不相识；因这一来，便与平伯常常通信，后来与我也常通信了。这也算很巧的一段因缘。我又告诉醒民，醒民也和他写了几回信。据醒民说，他曾经一度打算出资印这诗稿；后来因印自己的诗，力量来不及，只好罢了。可惜这诗稿现在行将付印，而他已死了三年，竟不能见着了！周了因先生，据醒民说，也是无隅的好友。醒民说他要给这诗稿写一篇序，又要写一篇无隅的传。但又说他老是东西飘泊着，没有准儿；只要有机会将这诗稿付印，也就不必等他的文章了。我知道他现在也在南洋什么地方；路是这般远，我也只好不等他了。

春余夏始，是北京最好的日子。我重翻这诗稿，温寻着旧梦，心上倒象有几分秋意似的。

（一九二八年，五月，国耻纪念日。）

《粤东之风》序

从民国六年，北京大学征集歌谣以来，歌谣的搜集成为一种风气，直到现在。梁实秋先生说，这是我们现今中国文学趋于浪漫的一个凭据。他说：

> 歌谣在文学里并不占最高的位置。中国现今有人极热心的搜集歌谣，这是对中国历来因袭的文学一个反抗，也是……“皈依自然”的精神的表现。——《浪漫的与古典的》三十七页

我想，不管他的论旨如何，他说的是实在情形；看了下面刘半农先生的话，便可明白：

> 我以为若然文艺可以比作花的香，那么民歌的文艺，就可以比作野花的香。要是有时候，我们被纤丽的芝兰的香味熏得有些腻了，或者尤其不幸，被戴春林的香粉香，或者是Coty公司的香水香，熏得头痛得可以，那么，且让我们走到野外去，吸一点永远清新的野花香来醒醒神罢。——《瓦釜集》八十九页

这不但说明了那“反抗”是怎样的，并且将歌谣的文学的价值，也具体地估计出来。我们现在说起歌谣，是容易联想到新诗上去。这两者的关系，我想不宜夸张地说；刘先生的话，固然很有分寸，但周启明先生的所论，似乎更具体些：他以为歌谣“可以供诗的变迁的研究，或做新诗创作的参考”——从文艺方面看。

严格地说，我以为在文艺方面，歌谣只可以“供诗的变迁的研究”；我们将它看作原始的诗而加以衡量，是最公平的办法。因为是原始的“幼稚的文体”，“缺乏细腻的表现力”，如周先生在另一文里所说，所以“做新诗创作的参考”，我以为还当附带相当的条件才行。歌谣以声音的表现为主，意义的表现是不大重要的，所以除了曾经文人润色的以外，真正的民歌，字句大致很单调，描写也极简略，直致，若不用耳朵去听而用眼睛去看，有些竟是浅薄无聊之至。固然用耳朵去听，也只是那一套靡靡的调子，但究竟是一件完成的东西；从文字上看，却有时竟粗糙得不成东西。我也承认歌谣流行中有民众的修正，但这是没计画，没把握的；我也承认歌谣也有本来精炼的，但这也只是偶然一见，不能常常如此。歌谣的好处却有一桩，就是率真，就是自然。这个境界，是诗里所不易有；即有，也已加过一番烹炼，与此只相近而不相同。刘半农先生比作“野花的香”，很是

确当。但他说的“清新”，应是对诗而言，因为歌谣的自然是诗中所无，故说是“清新”；就歌谣的本身说，“清”是有的，“新”却很难说，——我宁可说，它的材料与思想，大都是有一定的类型的。

在浅陋的我看来，“念”过的歌谣里，北京的和客家的，艺术上比较要精美些。北京歌谣的风格是爽快简炼，念起来脆生生的；客家歌谣的风格是缠绵曲折，念起来袅袅有余情，这自然只是大体的区别。其他各处的未免松懈或平庸，无甚特色；就是吴歌，佳处也怕在声音而不在文字。

不过歌谣的研究，文艺只是一方面，此外还有民俗学，言语学，教育，音乐等方面。我所以单从文艺方面说，只是性之所近的缘故。歌谣在文艺里，诚然“不占最高的位置”，如梁先生所说；但并不因此失去研究的价值。在学术里，只要可以研究，喜欢研究的东西，我们不妨随便选择；若必计较高低，估量大小，那未免是势利的见解。从研究方面论，学术总应是平等的；这是我的相信。所以歌谣无论如何，该有它独立的价值，只要不夸张地，恰如其分地看去便好。

这册《粤东之风》，是罗香林先生几年来搜集的结果，便是上文说过的客家歌谣。近年来搜集客家歌谣的很多，罗先生的比较是最后的，最完备的，只看他

《前经采集的成绩》一节，便可知道。他是歌谣流行最少的兴宁地方的人，居然有这样成绩，真是难能可贵。他除排比歌谣之外，还做了一个系统的研究。他将客家歌谣的各方面，一一论到；虽然其中有些处还待补充材料，但规模已具。就中论客家歌谣的背景，及其与客家诗人的关系，最可注意；《前经采集的成绩》一节里罗列的书目，也颇有用。

就书中所录的歌谣看来，约有二种特色：一是比体极多，二是谐音的双关语极多。这两种都是六朝时“吴声歌曲”的风格，当时是很普遍的。现在吴歌里却少此种，反盛行于客家歌谣里，正是可以研究的事。“吴声歌曲”的“缠绵宛转”是我们所共赏；客家歌谣的妙处，也正在此。这种风格，在恋歌里尤多，——其实歌谣里，恋歌总是占大多数——也与“吴声歌曲”一样。这与北京歌谣之多用赋体，措语洒落，恰是一个很好的对比，各有各的胜境。

歌谣的研究，历史甚短。这种研究的范围，虽不算大，但要作总括的，贯通的处理，却也不是目前的事。现在只有先搜集材料随时作局部的整理。搜集的方法有两种：一是分地，二是分题；分题的如“看见她”。分地之中，京语，吴语，粤语的最为重要，因为这三种方言，各有其特异之处，而产生的文学也很多。（说本胡适之

先生)所以罗先生的工作,是极有分量的。这才是第一集,我盼望他继续做下去。

(十七年五月三十一晚,北京清华园。)

《燕知草》序

"想当年"一例是要有多少感慨或惋惜的，这本书也正如此。《燕知草》① 的名字是从作者的诗句"而今陌上花开日，应有将雏旧燕知"而来；这两句话以平淡的面目，遮掩着那一往的深情，明眼人自会看出。书中所写，全是杭州的事；你若到过杭州，只看了目录，也便可约略知道的。

杭州是历史上的名都，西湖更为古今中外所称道；画意诗情，差不多俯拾即是。所以这本书若可以说有多少的诗味，那也是很自然的。西湖这地方，春夏秋冬，阴晴雨雪，风晨月夜，各有各的样子，各有各的味儿，取之不竭，受用不穷；加上绵延起伏的群山，错落隐现的胜迹，足够教你流连忘反。难怪平伯会在大洋里想着，会在睡梦里惦着！但"杭州城里"，在我们看，除了吴山，竟没有一毫可留恋的地方。象清河坊，城站，终日是喧阗的市声，想起来只会头晕罢了，居然也能引

出平伯的那样怅惘的文字来，乍看真有些不可思议似的。

其实也并不奇，你若细味全书，便知他处处在写杭州，而所着眼的处处不是杭州。不错，他惦着杭州；但为什么与众不同地那样黏着地惦着？他在《清河坊》中也曾约略说起；这正因杭州而外，他意中还有几个人在——大半因了这几个人，杭州才觉可爱的。好风景固然可以打动人心，但若得几个情投意合的人，相与徜徉其间，那才真有味；这时候风景觉得更好。——老实说，就是风景不大好或竟是不好的地方，只要一度有过同心人的踪迹，他们也会老那么惦记着的。他们还能出人意表地说出这种地方的好处；象书中《杭州城站》，《清河坊》一类文字，便是如此。再说我在杭州，也待了不少日子，和平伯差不多同时，他去过的地方，我大半也去过；现在就只有淡淡的影象，没有他那迷劲儿。这自然有许多因由，但最重要的，怕还是同在的人的不同吧？这种人并不在多，也不会多。你看这书里所写的，几乎只是和平伯有着几重亲的H君的一家人——平伯夫人也在内；就这几个人，给他一种温暖浓郁的氛围气。他依恋杭州的根源在此，他写这本书的感兴，其实也在此。就是那《塔砖歌》与《陀罗尼经歌》，虽象在发挥着“历史癖与考据癖”，也还是以H君为中心的。

近来有人和我论起平伯，说他的性情行径，有些象明朝人。我知道所谓“明朝人”，是指明末张岱，王思任等一派名士而言。这一派人的特征，我惭愧还不大弄得清楚；借了现在流行的话，大约可以说是“以趣味为主”的吧？他们只要自己好好地受用，什么礼法，什么世故，是满不在乎的。他们的文字也如其人，有着“洒脱”的气息。平伯究竟象这班明朝人不象，我虽不甚知道，但有几件事可以给他说明，你看《梦游》的跋里，岂不是说有两位先生猜那篇文象明朝人做的？平伯的高兴，从字里行间露出。这是自画的供招，可为铁证。标点《陶庵梦忆》，及在那篇跋里对于张岱的向往，可为旁证。而周岂明先生《杂拌儿》序里，将现在散文与明朝人的文章，相提并论，也是有力的参考。但我知道平伯并不曾着意去模仿那些人，只是性习有些相近，便尔暗合罢了；他自己起初是并未以此自期的；若先存了模仿的心，便只有因袭的气分，没有真情的流露，那倒又不象明朝人了。至于这种名士风是好是坏，合时宜不合时宜，要看你如何着眼；所谓见仁见智，各有不同——象《冬晚的别》，《卖信纸》，我就觉得太“感伤”些。平伯原不管那些，我们也不必管；只从这点上去了解他的为人，他的文字，尤其是这本书便好。

这本书有诗，有谣，有曲，有散文，可称五光十色。

一个人在一个题目上，这样用了各体的文字抒写，怕还是第一遭吧？我见过一本《水上》，是以西湖为题材的新诗集，但只是新诗一体罢了；这本书才是古怪的综合呢。书中文字颇有浓淡之别。《雪晚归船》以后之作，和《湖楼小撷》，《芝田留梦记》等，显然是两个境界。平伯有描写的才力，但向不重视描写。虽不重视，却也不至厌倦，所以还有《湖楼小撷》一类文字。近年来他觉得描写太板滞，太繁缛，太矜持，简直厌倦起来了；他说他要素朴的趣味。《雪晚归船》一类东西便是以这种意态写下来的。这种"夹叙夹议"的体制，却并没有堕入理障中去；因为说得干脆，说得亲切，既不"隔靴搔痒"，又非"悬空八只脚"。这种说理，实也是抒情的一法；我们知道，"抽象"，"具体"的标准，有时是不够用的。至于我的欢喜，倒颇难确说，用杭州的事打个比方罢：书中前一类文字，好象昭贤寺的玉佛，雕琢工细，光润洁白；后一类呢，恕我拟不于伦，象吴山四景园驰名的油酥饼——那饼是入口即化，不留渣滓的，而那茶店，据说是"明朝"就有的。

《重过西园码头》这一篇，大约可以当得"奇文"之名。平伯虽是我的老朋友，而赵心馀却决不是，所以无从知其为人。他的文真是"下笔千言离题万里"。所好者，能从万里外一个觔斗翻了回来；"赵"之与"孙"，相

去只一间，这倒不足为奇的。所奇者，他的文笔，竟和平伯一样；别是他的私淑弟子吧？其实不但“一样”，他那洞达名理，委曲述怀的地方，有时竟是出蓝胜蓝呢。最奇者，他那些经历有多少也和平伯雷同！这的的括括可以说是天地间的“无独有偶”了。呜呼！我们怎能起赵君于九原而细细地问他呢？

（十七年十二月十九晚，北平清华园。）

---

① 俞平伯作。——编者

《谈美》[1]序

新文化运动以来，文艺理论的介绍，各新杂志上常常看见；就中自以关于文学的为主，别的偶然一现而已。同时各杂志的插图却不断地复印西洋名画，不分时代，不论派别，大都凭编辑人或他们朋友的嗜好。也有选印雕像的，但比较少。他们有时给这些名作来一点儿说明，但不说明的时候多。青年们往往将杂志当水火，当饭菜；他们从这里得着美学的知识，正如从这里得着许多别的知识一样。他们也往往应用这点知识去欣赏，去批评别人的作品，去创造自己的。不少的诗文和绘画就如此形成。但这种东鳞西爪积累起来的知识只是“杂拌儿”；——还赶不上“杂拌儿”，因为“杂拌儿”总算应有尽有，而这种知识不然。应用起来自然是够苦的，够张罗的。

从这种凌乱的知识里，得不着清清楚楚的美感观念。徘徊于美感与快感之间，考据批评与欣赏之间，自

然美与艺术美之间，常时自己冲突，自己烦恼，而不知道怎样去解那连环。又如写实主义与理想主义就象是难分难解的一对冤家，公说公有理，婆说婆有理，各有一套天花乱坠的话。你有时乐意听这一造的，有时乐意听那一造的，好教你左右做人难！还有近年来习用的“主观的”“客观的”两个名字，也不只一回“缠夹二先生”。因此许多青年腻味了，索性一切不管，只抱着一条道理，“有文艺的嗜好就可以谈文艺”。这是“以不了了之”，究竟“谈”不出什么来。留心文艺的青年，除这等难处外，怕更有一个切身的问题等着解决的。新文化是“外国的影响”，自然不错；但说一般青年不留余地的鄙弃旧的文学艺术，却非真理。他们觉得单是旧的“注”“话”“评”“品”等不够透彻，必须放在新的光里看才行。但他们的力量不够应用新知识到旧材料上去，于是只好搁浅，并非他们愿意如此。

这部小书便是帮助你走出这些迷路的。它让你将那些杂牌军队改编为正式军队；裁汰冗弱，补充械弹，所谓“兵在精而不在多”。其次指给你一些简截不绕弯的道路让你走上前去，不至于徬徨在大野里，也不至于徬徨在牛角尖里。其次它告诉你怎样在咱们的旧环境中应用新战术；它自然只能给你一两个例子看，让你可以举一反三。它矫正你的错误，针砭你的缺失，鼓励你

走向前去。作者是你的熟人，他曾写给你《十二封信》；他的态度的亲切和谈话的风趣，你是不会忘记的。在这书里他的希望是很大的，他说：

> 悠悠的过去只是一片漆黑的天空，我们所以还能认识出来这漆黑的天空者，全赖思想家和艺术家所散布的几点星光。朋友，让我们珍重这几点星光！让我们也努力散布几点星光去照耀和那过去一般漆黑的未来。（第一章）

这却不是大而无当，远不可几的例话；他散布希望在每一个心里，让你相信你所能做的比你想你所能做的多。他告诉你美并不是天上掉下来的；它一半在物，一半在你，在你的手里。“一首诗的生命不是作者一个人所能维持住，也要读者帮忙才行。读者的想象和情感是生生不息的，一首诗的生命也就是生生不息的，它并非是一成不变的。”（第九章）“情感是生生不息的，意象也是生生不息的。……即景可以生情，因情也可以生景。所以诗是做不尽的。……诗是生命的表现。说诗已经做穷了，就不啻说生命已到了末日。”（第十一章）这便是“欣赏之中都寓有创造，创造之中也都寓有欣赏；”（第九章）是精粹的理解，同时结结实实地鼓励你。

孟实先生还写了一部大书，《文艺心理学》。但这本小册子并非节略；它自成一个完整的有机体，有些处

是那部大书所不详的，有些是那里面没有的。——《人生的艺术化》一章是著明的例子；这是孟实先生自己最重要的理论。他分人生为广狭两义：艺术虽与“实际人生”有距离，与“整个人生”却并无隔阂；“因为艺术是情趣的表现，而情趣的根源就在人生。反之，离开艺术也便无所谓人生；因为凡是创造和欣赏都是艺术的活动。”他说：“生活上的艺术家也不但能认真而且能摆脱。在认真时见出他的严肃，在摆脱时见出他的豁达。”又引西方哲人之说：“至高的美在无所为而为的玩索”，以为这“还是一种美”。又说：“一切哲学系统也都只能常作艺术作品去看。”又说：“真理在离开实用而成为情趣中心时，就已经是美感的对象；……所以科学的活动也还是一种艺术的活动。”这样真善美便成了三位一体了。孟实先生引读者由艺术走入人生，又将人生纳入艺术之中。这种“宏远的眼界和豁达的胸襟”，值得学者深思。文艺理论当有以观其会通；局于一方一隅，是不会有真知灼见的。

（二十一年四月，伦敦。）

---

① 朱光潜作。——编者

《文艺心理学》[1]序

八年前我有幸读孟实先生《无言之美》初稿，爱它说理的透彻。那篇讲稿后来印在《民铎》里，好些朋友都说好。现在想不到又有幸读这部《文艺心理学》的原稿，真是缘份。这八年中孟实先生是更广更深了，此稿便是最好的见证；我读完了，自然也感到更大的欣悦。

美学大约还得算是年轻的学问，给一般读者说法的书几乎没有；这可窘住了中国翻译介绍的人。据我所知，我们现有的几部关于艺术或美学的书，大抵以日文书为底本；往往薄得可怜，用语行文又太将就原作，象是西洋人说中国话，总不能够让我们十二分听进去。再则这类书里，只有哲学的话头，很少心理的解释，不用说生理的。象"高头讲章"一般，美学差不多变成丑学了。奇怪的是"美育代宗教说"提倡在十来年前，到如今才有这部头头是道，醰醰有味的谈美的书。

"美育代宗教说"只是一回讲演；多少年来虽然不

时有人提起，但专心致志去提倡的人并没有。本来这时代宗教是在“打倒”之列了，“代替”也许说不上了；不过“美育”总还有它存在的理由。江绍原先生和周岂明先生先后提倡过“生活之艺术”；孟实先生也主张“人生的艺术化”。他在《谈美》的末章专论此事，他说，“过一世生活好比做一篇文章”；又说，“艺术的创造之中都必寓有欣赏，生活也是如此”；又说，“生活上的艺术家也不但能认真，而且能摆脱。在认真时见出他的严肃，在摆脱时见出他的豁达”；又说，“不但善与美是一体，真与美也无隔阂”。——关于这句抽象的结论，他有透彻的说明，不仅仅搬弄文字。这种艺术的态度便是“美育”的目标所在。

话是远去了，简截不绕弯地说罢。你总该不只一回念过诗，看过书画，听过音乐，看过戏；（西洋的也好，中国的也好，）至少你总该不只一回见过“真山真水”，至少你也该见过乡村郊野。你若真不留一点意，也就罢了；若你觉得“美”而在领略之余还要好奇地念着“这是怎么回事”，我介绍你这部书。人人都应有念诗看书画等等权利与能力，这便是“美育”；事实上不能如此，那当别论。美学是“美育”的“百尺竿头更进一步”，或者说是拆穿“美”的后台的。有人想，这种寻根究底的追求已入理知境界，不独不能增进“美”的欣赏，怕还要

打消情意的力量，使人索然兴尽。所谓“七宝楼台，拆碎不成片段”，正可用作此解。但这里是一个争论；世间另有人觉得明白了欣赏和创造的过程可以得着更准确的力量，因为也明白了走向“美”的分歧的路。至于知识的受用，还有它独立的价值，自然不消说的。何况这部《文艺心理学》写来自具一种“美”，不是“高头讲章”，不是教科书，不是咬文嚼字或繁征博引的推理与考据；它步步引你入胜，断不会教你索然释手。

这是一部介绍西洋近代美学的书。作者虽时下断语，大概是比较各家学说的同异短长，加以折衷或引申。他不想在这里建立自己的系统，只简截了当地分析重要的纲领，公公道道地指出一些比较平坦的大路。这正是眼前需要的基础工作。我们可以用它作一面镜子，来照自己的面孔，也许会发现新的光彩。书中虽以西方文艺为论据，但作者并未忘记中国；他不断地指点出来，关于中国文艺的新见解是可能的。所以此书并不是专写给念过西洋诗，看过西洋画的人读的。他这书虽然并不忽略重要的哲人的学说，可是以“美感经验”开宗明义，逐步解释种种关联的心理的，以及相伴的生理的作用，自是科学的态度。在这个领域内介绍这个态度的，中国似乎还无先例；一般读者将乐于知道直到他们自己的时代止的对于美的事物的看法。孟实先生的

选择是煞费苦心的；他并不将一大堆人名与书名向你头顶上直压下来，教你望而却步或者皱着眉毛走上去，直到掉到梦里而后已。他只举出一些继往开来的学说，为一般读者所必需知道的。所以你念下去时，熟人渐多，作者这样腾出地位给每一家学说足够的说明和例证，你这样也便于捉摸，记忆。

但是这部书并不是材料书，孟实先生是有主张的。他以他所主张的为取舍衡量的标准；折衷和引申都从这里发脚。有他自己在里面，便与教科书或类书不同。他可是并不褊狭，相反的理论在书中有同样充分的地位；这样的比较其实更可阐明他所主张的学说——这便是“形象的直觉”。孟实先生说：“凡美感经验都是形象的直觉。……形象属于物，……直觉属于我，……在美感经验中，我所以接物者是直觉而不是寻常的知觉和抽象的思考；物所以对我者是形象而不是实质成因和效用。”（第一章）他在这第一章里说明美感的态度与实用的及科学的态度怎样不同，美感与快感怎样不同，美感的态度又与批评的态度怎样不同。末了他说明美感经验与历史的知识的关系；他说作者的史迹就了解说非常重要，而了解与欣赏虽是两件事，却不可缺一。这种持平之论，真是片言居要，足以解释许多对于考据家与心解家的争执。

全书文字象行云流水，自在极了。他象谈话似的，一层层领着你走进高深和复杂里去。他这里给你来一个比喻，那里给你来一段故事，有时正经，有时诙谐；你不知不觉地跟着他走，不知不觉地“到了家”。他的句子，译名，译文都痛痛快快的，不扭捏一下子，也不尽绕弯儿。这种“能近取譬”、“深入显出”的本领是孟实先生的特长。可是轻易不能做到这地步；他在《谈美》中说写此书时“要先看几十部书才敢下笔写一章”，这是谨严切实的功夫。他却不露一些费力的痕迹，那是功夫到了家。他让你念这部书只觉得他是你自己的朋友，不是长面孔的教师，宽袍大袖的学者，也不是海角天涯的外国人。书里有不少的中国例子，其中有不少有趣的新颖的解释：譬如“文气”、“生气”、“即景生情，因情生景”，岂不都已成了烂熟的套语？但孟实先生说文气是“一种筋肉的技巧”（第八章），生气就是“自由的活动”（第六章），“即景生情，因情生景”的“生”就是“创造”（第三章）。最有意思的以“意象的旁通”说明吴道子画壁何以得力于斐旻的舞剑，以“模仿一种特殊的筋肉活动”说明王羲之观鹅掌拨水，张旭观公孙大娘舞剑而悟书法（第十三章），又据佛兰斐尔的学说，论王静安先生《人间词话》中所谓“有我之境”实是无我之境，所谓“无我之境”倒是有我之境（第三章）。这些都是入情

入理的解释，非一味立异可比。更重要的是从近代艺术反写实主义的立场为中国艺术辩护（第二章）。他是在这里指出一个大问题；近年来国内也渐渐有人论及，此书可助他们张目。东汉时蔡邕得着王充《论衡》，资为谈助；《论衡》自有它的价值，决不仅是谈助。此书性质与《论衡》迥不相类，而兼具两美则同：你想得知识固可读它，你想得一些情趣或谈资也可读它；如入宝山，你决不会空手回去的。

（一九三二年四月，伦敦。）

---

① 朱光潜作。——编者

失名《冬天》跋

我今夏在扬州审查小学国文成绩；偶然从一本国民学校底文课里，看到这一句①。当时颇欢喜，以为很象日本底俳句；只有儿童纯洁柔美的小心里，才有这样轻妙的句子流露。又以为他实兼写景抒情之美。后来钞给平伯看，平伯也以为佳。

原文无题目，无句读，也不曾分行。现在却用句首二字作题，又加了标点，分两行写了，但这都没大关系。

（二一，一一，七，在上海。

《诗》第一卷第一期。）

---

① 这篇文中所说的"这一句"，是"冬天到了，这些树叶儿全冻死了。"——编者

《文心》序

记得在中学校的时候，偶然买到一部《姜园课蒙草》，一部彪蒙书室的《论说入门》，非常高兴。因为这两部书都指示写作的方法。那时的国文教师对我们帮助很少，大家只茫然地读，茫然地写；有了指点方法的书，仿佛夜行有了电棒。后来才知道那两部书并不怎样高明，可是当时确得了些好处。——论读法的著作，却不曾见，便吃亏不少。按照老看法，这类书至多只能指示童蒙，不登大雅。所以真配写的人都不肯写；流行的很少象样的，童蒙也就难得到实惠。

新文学运动以来，这一关总算打破了。作法读法的书多起来了；大家也看重起来了。自然真好的还是少，因为这些新书——尤其是论作法的——往往泛而不切；假如那些旧的是饾饤琐屑，束缚性灵，这些新的又未免太无边际，大而化之了——这当然也难收实效的。再说论到读法的也太少；作法的偏畸的发展，容易

使年轻人误解，以为只要晓得些作法就成，用不着多读别的书。这实在不是正路。

丏尊、圣陶写下《文心》这本“读写的故事”，确是一件功德。书中将读法与作法打成一片，而又能近取譬，切实易行。不但指点方法，并且着重训练；徒法不能自行，没有训练，怎么好的方法也是白说。书中将教学也打成一片，师生亲切的合作才可达到教学的目的。这些年颇出了些中学教学法的书，有一两本确是积多年的经验与思考而成。但往往失之琐碎，又侧重督责一面，与本书不同。本书里的国文教师王先生不但认真，而且亲切。他那慈祥和蔼的态度，教学生不由地勤奋起来，彼此亲亲昵昵地讨论着，没有一些浮嚣之气。这也许稍稍理想化一点，但并非不可能的。所以这本书不独是中学生的书，也是中学教师的书。再则本书是一篇故事，故事的穿插，一些不缺少；自然比那些论文式纲举目张的著作容易教人记住——换句话说，收效自然大些。至少在这一件上，这是一部空前的书。丏尊、圣陶都做过多少年的教师，他们都是能感化学生的教师，所以才写得出这样的书。丏尊与刘薰宇先生合写过《文章作法》，圣陶写过《作文论》。这两种在同类的著作里是出色的，但现在这一种却是他们的新发展。

自己也在中学里教过五年国文，觉得有三种大困

难。第一，无论是读是作，学生不容易感到实际的需要。第二，读的方面，往往只注重思想的获得而忽略语汇的扩展，字句的修饰，篇章的组织，声调的变化等。第三，作的方面，总想创作又急于发表。不感到实际的需要，读和作都只是为人，都只是奉行功令，自然免不了敷衍，游戏。只注重思想而忽略训练，所获得的思想必是浮光掠影。因为思想也就存在语汇，字句，篇章，声调里；中学生读书而只取其思想，那便是将书里的话用他们自己原有的语汇等等重记下来，一定是相去很远的变形。这种变形必失去原来思想的精彩而只存其轮廓，没有甚么用处。总想创作，最容易浮夸，失望；没有忍耐而求近功，实在是苟且的心理。——这似乎是实际的需要，细想却决非“实际的”。本书对于这三件都已见到；除读的一面引起学生实际的需要还是暂无办法外（第一章，周枚叔论“编中学国文教本之不易”），其余都结实地分析讨论，有了补救的路子（如第三章论“作文是生活中间的一个项目”，第九章朱志青论“文病”，第十四章王先生论“读文声调”，第十七章论“语汇与语感”，第二十九章论“习作创作与应用”）。此外，本书中的议论也大都正而不奇，平而不倚，无畸新畸旧之嫌，最宜于年轻人。譬如第十四章论“读文声调”，第十六章论“现代的习字”，乍看仿佛复古，细想便知这两件

事实在是基本的训练，不当废而不讲。又如第十五章论“无别择地迷恋古书之非”，也是应有之论，以免学生钻入牛角尖里去。

最后想说说关于本书的故事。本书写了三分之二的时候，丏尊、圣陶做了儿女亲家。他们俩决定将本书送给孩子们做礼物。丏尊的令媛满姑娘，圣陶的令郎小墨君，都和我相识；满更是我亲眼看见长大的。孩子都是好孩子，这才配得上这件好礼物。我这篇序也就算两个小朋友的订婚纪念罢。

（二十三年五月十七日，北平清华园。）

《中国新文学大系》诗集导言

一

胡适之氏是第一个"尝试"新诗的人，起手是民国五年七月。① 新诗第一次出现在《新青年》四卷一号上，作者三人，胡氏之外，有沈尹默、刘半农二氏；诗九首，胡氏作四首，第一首便是他的《鸽子》。这时是七年正月。他的《尝试集》，我们第一部新诗集，出版是在九年三月。

清末夏曾佑、谭嗣同诸人已经有"诗界革命"的志愿，他们所作"新诗"，却不过检些新名词以自表异。只有黄遵宪走得远些，他一面主张用俗话作诗——所谓"我手写我口"——，一面试用新思想和新材料——所谓"古人未有之物，未辟之境"——入诗②。这回"革命"虽然失败了，但对于民七的新诗运动，在观念上，不在方法上，却给予很大的影响。

不过最大的影响是外国的影响。梁实秋氏说外国的影响是白话文运动的导火线：他指出美国印象主义者六戒条里也有不用典，不用陈腐的套语；新式标点和诗的分段分行，也是模仿外国；而外国文学的翻译，更是明证。③ 胡氏自己说《关不住了》一首是他的新诗成立的纪元，④ 而这首诗却是译的，正是一个重要的例子。

新诗运动从诗体解放下手；胡氏以为诗体解放了，"丰富的材料，精密的观察，高深的理想，复杂的感情，方才能跑到诗里去"。⑤ 这四项其实只是泛论，他具体的主张见于《谈新诗》。消极的不作无病之呻吟，积极的以乐观主义入诗。他提倡说理的诗。音节，他说全靠：一、语气的自然节奏，二、每句内部所用字的自然和谐，平仄是不重要的。用韵，他说有三种自由：一、用现代的韵，二、平仄互押，三、有韵固然好，没有韵也不妨。方法，他说须要用具体的做法。⑥ 这些主张大体上似乎为《新青年》诗人所共信；《新潮》、《少年中国》、《星期评论》，以及文学研究会诸作者，大体上也这般作他们的诗。《谈新诗》差不多成为诗的创造和批评的金科玉律了。

那正是"五四"之后，⑦ 刚在开始一个解放的时代。《谈新诗》切实指出解放后的路子，彷徨着的自然都走

上去。乐观主义，旧诗中极罕见；胡氏也许受了外来影响，但总算是新境界；同调的却只有康白情氏一人。说理的诗可成了风气，那原也是外国影响。⑧直到民十五止，这个风气才渐渐的衰下去；但在徐志摩氏的诗里，还可寻着多少遗迹。“说理”是这时期诗的一大特色。照周启明氏看法，这是古典主义的影响，却太晶莹透澈了，缺少了一种余香与回味。⑨

民七以来，周氏提倡人道主义的文学；所谓人道主义，指“个人主义的人间本位主义”而言。⑩这也是时代的声音，至今还为新诗特色之一。胡适之氏《人力车夫》、《你莫忘记》也正是这种思想，不过未加提倡罢了。——胡氏后来却提倡“诗的经验主义”⑪，可以代表当时一般作诗的态度。那便是以描写实生活为主题，而不重想象，中国诗的传统原本如此。因此有人称这时期的诗为自然主义。⑫这时期写景诗特别发达，⑬也是这个缘故。写景诗却是新进步；胡氏《谈新诗》里的例可见。

自然音节和诗可无韵的说法，似乎也是外国“自由诗”的影响。但给诗找一种新语言，决非容易，况且旧势力也太大。多数作者急切里无法丢掉旧诗词的调子；但是有死用活用之别。胡氏好容易造成自己的调子，变化可太少。康白情氏解放算彻底的，他能找出我

们语言的一些好音节，《送客黄浦》便是；但集中名为诗而实是散文的却多。只有鲁迅氏兄弟全然摆脱了旧镣铐，周启明氏简直不大用韵。他们另走上欧化一路。走欧化一路的后来越过越多。——这说的欧化，是在文法上。

"具体的做法"不过用比喻说理，可还是缺少余香与回味的多。能够浑融些或精悍些的便好。象周启明氏的《小河》长诗，便融景入情，融情入理。至于有意的讲究用比喻，怕要到李金发氏的时候。

这时期作诗最重自由。梁实秋氏主张有些字不能入诗，周启明氏不以为然，引起一场有趣的争辩。⑭ 但商务印书馆主人却非将《将来之花园》中"小便"删去不可。另一个理想是平民化，当时只俞平伯氏坚持，他"要恢复诗的共和国"；康白情氏和周启明氏都说诗是贵族的。诗到底怕是贵族的。

这时期康白情氏以写景胜，梁实秋氏称为"设色的妙手"⑮；写情如《窗外》拟人法的细腻，《一封没写完的信》那样质朴自然，也都是新的。又《鸭绿江以东》、《别少年中国》，悲歌慷慨，令人奋兴。——只可惜有些诗作的太自由些。俞平伯氏能融旧诗的音节入白话，如《凄然》；又能利用旧诗里的情境表现新意，如《小劫》；写景也以清新著，如《孤山听雨》。《呓语》中有说理浑融之

作;《乐谱中之一行》颇作超脱想。《忆》是有趣的尝试,童心的探求,时而一中,教人欢喜赞叹。

中国缺少情诗,有的只是"忆内""寄内",或曲喻隐指之作;坦率的告白恋爱者绝少,为爱情而歌咏爱情的更是没有。[16] 这时期新诗做到了"告白"的一步。《尝试集》的《应该》最有影响,可是一半的趣味怕在文字的缴绕上。康白情氏《窗外》却好。但真正专心致志做情诗的,是"湖畔"的四个年轻人。他们那时候差不多可以说生活在诗里。潘漠华氏最凄苦,不胜掩抑之至;冯雪峰氏明快多了,笑中可也有泪;汪静之氏一味天真的稚气;应修人氏却嫌味儿淡些。

周启明氏民十翻译了日本的短歌和俳句,[17] 说这种体裁适于写一地的景色,一时的情调,是真实简炼的诗。[18] 到处作者甚众。但只剩了短小的形式:不能把捉那刹那的感觉,也不讲字句的经济,只图容易,失了那曲包的余味。周氏自己的翻译,实在是创作;别的只能举《论小诗》里两三个例,和何植三氏《农家的草紫》一小部分。也在那一年,冰心女士发表了《繁星》[19],第二年又出了《春水》,她自己说是读太戈尔而有作;一半也是衔接着那以诗说理的风气。民十二宗白华氏的《流云》小诗也是如此。这是所谓哲理诗,小诗的又一派。两派也都是外国影响,不过来自东方罢了。《流云》出

后，小诗渐渐完事，新诗跟着也中衰。

白采的《羸疾者的爱》一首长诗[20]，是这一路诗的押阵大将。他不靠复沓来维持它的结构，却用了一个故事的形式。是取巧的地方，也是聪明的地方。虽然没有持续的想象，虽然没有奇丽的比喻，但那质朴，那单纯，教它有力量。只可惜他那“优生”的理在诗里出现，还嫌太早，一般社会总看得淡淡的远远的，与自己水米无干似的。他读了尼采的翻译，多少受了他一点影响。

和小诗运动差不多同时，[21]一支异军突起于日本留学界中，这便是郭沫若氏。他主张诗的本职专在抒情，在自我表现，诗人的利器只有纯粹的直观；他最厌恶形式，而以自然流露为上乘，说“诗不是‘做’出来的。只是‘写’出来的”。他说：

> 只要是我们心中的诗意诗境底纯真的表现，命泉中流出来的 Strain，心琴上弹出来的Melody，生底颤动，灵底喊叫，那便是真诗，好诗，便是我们人类底欢乐底源泉，陶醉的美酿，慰安的天国。[22]

“诗是写出来的”一句话，后来让许多人误解了，生出许多恶果来；但于郭氏是无损的。他的诗有两样新东西，都是我们传统里没有的：——不但诗里没有——泛神论，与二十世纪的动的和反抗的精神。[23]中国缺乏冥想诗。诗人虽然多是人本主义者，却没有去摸索人生根本

问题的。而对于自然，起初是不懂得理会；渐渐懂得了，又只是观山玩水，写入诗只当背景用。[24]看自然作神，作朋友，郭氏诗是第一回。至于动的和反抗的精神，在静的忍耐的文明里，不用说更是没有过的。不过这些也都是外国影响。——有人说浪漫主义与感伤主义是创造社的特色，郭氏的诗正是一个代表。

二

十五年四月一日，北京《晨报诗镌》出世。这是闻一多、徐志摩、朱湘、饶孟侃、刘梦苇、于赓虞诸氏主办的。他们要"创格"，要发见"新格式与新音节"。[25]闻一多氏的理论最为详明，他主张"节的匀称"，"句的均齐"，主张"音尺"，重音，韵脚。[26]他说诗该具有音乐的美，绘画的美，建筑的美；音乐的美指音节，绘画的美指词藻，建筑的美指章句。他们真研究，真实验；每周有诗会，或讨论，或诵读。梁实秋氏说，"这是第一次一伙人聚集起来诚心诚意的试验作新诗"。[27]虽然只出了十一号，留下的影响却很大——那时大家都做格律诗；有些从前极不顾形式的，也上起规矩来了。"方块诗""豆腐干块"等等名字，可看出这时期的风气。

新诗形式运动的观念，刘半农氏早就有。他那时主张：一、"破坏旧韵，重造新韵"，二、"增多诗体"。"增

多诗体”又分自造，输入他种诗体，有韵诗外别增无韵诗三项，后来的局势恰如他所想。“重造新韵”主张以北平音为标准，由长于北平语者造一新谱。㉘后来也有赵元任氏作了《国音新诗韵》。出版时是十二年十一月，正赶上新诗就要中衰的时候，又书中举例，与其说是诗，不如说是幽默；所以没有引起多少注意。但分韵颇妥贴，论轻音字也好，应用起来倒很方便的。

第一个有意实验种种体制，想创新格律的，是陆志韦氏。他的《渡河》问世在十二年七月。他相信长短句是最能表情的做诗的利器；他主张舍平仄而取抑扬，主张“有节奏的自由诗”和“无韵体”。那时《国音新诗韵》还没出，他根据王璞氏的《京音字汇》，将北平音并为二十三韵。㉙这种努力其实值得钦敬，他的诗也别有一种清淡风味；但也许时候不好吧，却被人忽略过去。

《诗镌》里闻一多氏影响最大。徐志摩氏虽在努力于“体制的输入与试验”，却只顾了自家，没有想到用理论来领导别人。闻氏才是“最有兴味探讨诗的理论和艺术的”㉚；徐氏说他们几个写诗的朋友多少都受到《死水》作者的影响。㉛《死水》前还有《红烛》，讲究用比喻，又喜欢用别的新诗人用不到的中国典故，最为繁丽，真教人有艺术至上之感。《死水》转向幽玄，更为严谨；他作诗有点象李贺的雕镂而出，是靠理智的控制比

情感的驱遣多些。但他的诗不失其为情诗。另一面他又是个爱国诗人，而且几乎可以说是唯一的爱国诗人。

但作为诗人论，徐氏更为世所知。他没有闻氏那样精密，但也没有他那样冷静。他是跳着溅着不舍昼夜的一道生命水。他尝试的体制最多，也译诗；最讲究用比喻——他让你觉着世上一切都是活泼的，鲜明的。陈西滢氏评他的诗，所谓不是平常的欧化，按说就是这个。又说他的诗的音调多近羯鼓铙钹，很少提琴洞箫等抑扬缠绵的风趣，[32]那正是他老在跳着溅着的缘故。他的情诗，为爱情而咏爱情；不一定是实生活的表现，只是想象着自己保举自己作情人，如西方诗家一样。[33]但这完全是新东西，历史的根基太浅，成就自然不大——一般读者看起来也不容易顺眼。闻氏作情诗，态度也相同；他们都深受英国影响，不但在试验英国诗体，艺术上也大半模仿近代英国诗。[34]梁实秋氏说他们要试验的是用中文来创造外国诗的格律，装进外国式的诗意。[35]这也许不是他们的本心，他们要创造中国的新诗，但不知不觉写成西洋诗了。[36]这种情形直到现在，似乎还免不了。他也写人道主义的诗。

留法的李金发氏又是一支异军；他民九就作诗，但《微雨》出版已经是十四年十一月。“导言”里说不顾全

诗的体裁，“苟能表现一切”；他要表现的是“对于生命欲揶揄的神秘及悲哀的美丽”。[37] 讲究用比喻，有“诗怪”之称；[38] 但不将那些比喻放在明白的间架里。他的诗没有寻常的章法，一部分一部分可以懂，合起来却没有意思。他要表现的不是意思而是感觉或情感；仿佛大大小小红红绿绿一串珠子，他却藏起那串儿，你得自己穿着瞧。这就是法国象征诗人的手法；李氏是第一个人介绍它到中国诗里。许多人抱怨看不懂，许多人却在模仿着。他的诗不缺乏想象力，但不知是创造新语言的心太切，还是母舌太生疏，句法过分欧化，教人象读着翻译；又夹杂着些文言里的叹词语助词，更加不象——虽然也可以说是自由诗体制。他也译了许多诗。

后期创造社三个诗人，也是倾向于法国象征派的。但王独清氏所作，还是拜伦式的雨果式的为多；就是他自认为仿象征派的诗，也似乎豪胜于幽，显胜于晦。穆木天氏托情于幽微远渺之中，音节也颇求整齐，却不致力于表现色彩感。冯乃超氏利用铿锵的音节，得到催眠一般的力量，歌咏的是颓废、阴影、梦幻、仙乡。他诗中的色彩感是丰富的。

戴望舒氏也取法象征派。他译过这一派的诗。他也注重整齐的音节，但不是铿锵的而是轻清的；也找一

点朦胧的气氛，但让人可以看得懂；也有颜色，但不象冯乃超氏那样浓。他是要把捉那幽微的精妙的去处。姚蓬子氏也属于这一派；他却用自由诗体制。在感觉的敏锐和情调的朦胧上，他有时超过别的几个人。——从李金发氏到此，写的多一半是情诗。他们和《诗镌》诸作者相同的是，都讲究用比喻，几乎当作诗的艺术的全部；不同的是，不再歌咏人道主义了。

若要强立名目，这十年来的诗坛就不妨分为三派：自由诗派，格律诗派，象征诗派。

（二十四年八月十一日，写毕于北平清华园。）

---

① 《胡适文存》一，《尝试集·自序》。
② 《胡适文存》二，《五十年来中国之文学》。
③ 《浪漫的与古典的》六——一二面。
④ 《胡适文存》一，《尝试集·再版自序》。
⑤ 《胡适文存》一。
⑥ 同上。
⑦ 《谈新诗》作于八年十月。
⑧ 《尝试集·自序》。
⑨ 《扬鞭集·序》
⑩ 《新青年》五卷六号《人的文学》。
⑪ 《尝试集》四版《梦与诗跋》。
⑫ 《诗歌》（在日本出版）创刊号。
⑬ 余冠英《论新诗》（清华大学毕业论文）。
⑭ 十一年五月及六月《晨报副刊》。
⑮ 《冬夜草儿评论》。

⑯ 钱锺书 On "Old Chinese Poetry". The China Critic, Vol. VI, No.50.

⑰ 《小说月报》十二卷五号。

⑱ 《论小诗》。

⑲ 《晨报副刊》。

⑳ 十四年四月出版。

㉑ 《女神》，十年八月出版。

㉒ 以上分见《三叶集》四五、一三三、一七、六、七各面。

㉓ 《创造周报》四号。

㉔ 同注⑭。

㉕ 《诗刊·弁言》。

㉖ 《诗镌》七号，又《诗刊》创刊号梁实秋文。音尺即节，二字的为二音尺，三字的为三音尺。闻主张每诗各行音尺数目，应求一律。

㉗ 《诗刊》创刊号。

㉘ 《新青年》三卷三号。

㉙ 以上均见《渡河·自序》。

㉚㉛ 均见《猛虎集》序文。

㉜ 《西滢闲话》三四二——三四三面。

㉝ Harold Acton, Contemporary Chinese Poetry, Poetry Vol. XL VI, No.1.

㉞㉟ 《诗刊》创刊号。

㊱ 十四年十二月十二日《晨报副刊》刘梦苇文。

㊲㊳ 《美育杂志》二期黄参岛文。

《西南采风录》序

古代有采风的传说。说是每年七八月间，天子派了使者，乘着轻车到各处去采集歌谣。各国也都设着太师的官，专管采集歌谣。目的是在“观风俗，知厚薄”，一面也可以供歌唱。这叫作采风，是一种要政。这传说有好几种变形。有人说是在每年四月开始农作的时候，行人的官摇着木铃子随地聚众采访歌谣。又有人说，男女六十岁以上没有儿子，便叫他们穿上花衣服带着乐器，去采访歌谣。这些都说得很认真，可惜都不是实际的制度，都只是理想。原来汉武帝时确有过采集歌谣的工作，那完全是为了歌唱。一般学者看了这件事，便创造出一个采风的理想，安排在美丽的古代。但后来人很相信这个传说。白居易曾经热烈的希望恢复这个制度，他不知道这个制度原是不曾有过的。

民国六年，北京大学成立了歌谣研究会，开始征集

歌谣。他们行文到各省教育厅，请求帮助。一面提倡私人采集。这成了一种运动。目的确不是政治的，音乐的，而是文艺的，学术的。他们要将歌谣作为新诗的参考，要将歌谣作为民俗研究的一种张本。这其间私人采集的成绩很好。二十年来出了好些歌谣集，是很有意义的“材料的记录”。这些人采集歌谣，大概是请教各人乡里的老人孩子。这中间自然有许多劳苦艰难，但究竟是同乡，方言和习惯都没有多少隔阂的地方，比在外乡总好办得多。这回南开大学的同学山东刘兆吉先生在西南采集歌谣，却是在外乡；这需要更多的毅力。刘先生居然能采到八百多首，他的成绩是值得赞美的。

刘先生是长沙临时大学步行团的一员，他从湖南过贵州到云南三千里路费了三个月。在开始的时候，他就决定从事采歌谣的工作。一路上他也请教老人和孩子；有时候他请小学教师帮忙，让小朋友们写他们所知道的歌谣。但他是外乡人，请教人的时候，有些懒得告诉他；有些是告诉他了，他却不见得能够听懂每一个字。这些时候，他得小心的，再三的请教。有小学教师帮助，自然方便得多。但有的教师觉得真正的歌谣究竟“不登大雅”；他们便教小朋友们只写些文绉绉的唱歌儿充数。这是一眼就看得出的，刘先生只得割爱，因

为他要的是歌谣。他这样辛辛苦苦的搜索，记录，分辨，又几番的校正，几番的整理，成了这本小书。他这才真是采风呢。他以个人的力量来做采风的工作，可以说是前无古人。

他将采集的歌谣分为六类。就中七言四句的“情歌”最多。这就是西南流行的山歌，四百多首里有三分之一可以说是好诗。这中间不缺少新鲜的话句和特殊的地方色彩，读了都可以增扩我们自己。还有“抗战歌谣”和“民怨”两类，虽然没有什么技巧，却可以看出民众的敌忾和他们对政治的态度；这真可以“观风俗”了。历来各家采集的歌谣，大概都流传已久；新唱出来的时事歌谣，非象刘先生这样亲历民间，是不容易得到的。书中所录，偶有唱本。刘先生所经各地，有些没能采得歌谣，他便酌选唱本，弥补这个缺憾。但是唱本多出于文人之手，不同歌谣的自然，似乎还是分开好些。刘先生采集歌谣，也有些猥亵的，因不适于一般读者，都已删去。总之，这是一本有意义的民俗的记录；刘先生的力量是不会白费的。

（一九三九年。）

锺明《呕心苦唇录》序

和锺明分别好几年了，今年夏天在重庆匆匆一见，谈得很高兴。他的工作很忙，工作的兴致很好。但那一见太匆匆了，没有来得及问他这几年的经过的细节；这些也是我乐意知道的。近来他让他的弟弟锺兴先生送来他七年来所发表的文字，说要出一本书，请我作一篇序，我细读了这些文字，仿佛听他自己告诉我这几年的故事似的，觉得津津有味。这就弥补了我们夏天见面时的缺憾了。

这些文字多半是议论和杂感，也有叙事的，题材虽然都是陈旧的踪迹了，可是读起来并不缺少新鲜的趣味。因为有些题材和我们关系太大，太切，我们不会忘记。而锺明那管笔圆转自如，举重若轻，也教人不会倦。这些文字里有许多处论到抗战前的中日关系，可以见出锺明的热情和苦心；当时读了他的议论一定会抑郁不堪的。可是现在读起来轻松得多了。我们抗战

已上了第六年，而且胜利的日子越过越近了。我们毕竟抬起头来了。读锺明的这种文字，真象吃了橄榄在回甜。感慨和安慰交织在我的心里，这一段儿过去真在我眼前活着。

锺明的职务似乎不能离开宣传，可是读他的文字，并不觉得他在宣传。一般的宣传有时不免夸张，有时不免刻厉；这就教人不敢轻易相信，而且时有戒心，不容易跟宣传者打成一片。锺明的文字却只娓娓说来，不装门面，不摆架子，而能引人入胜。他能让读者和他水乳交融——至少在读他的文字时如此。他是一个很好的记者，虽然并未加入记者群。记者的写作，最要紧的是亲切；这正是锺明的长处。

锺明在《呕心苦唇录·自序》里说："虽皆芜语，悉出至诚"，惟其"悉出至诚"，才能亲切有味。宣传与写作都不能缺少这种至诚的态度。他又在他的《第二集自序》里说："其中典礼集会之词，标新立异固不可，机械陈腐亦不可，每殚精极思，广事征引，而学识肤浅，语焉不畅。"这也是至诚的态度的表现。锺明的文字读起来象流水一般，其实是经过一番惨澹经营来的。

锺明正在壮年，他的事业和文章都有无限的前途，本书不过发轫罢了，我们对于他的期望是很大的。

（一九四二，昆明。）

序叶氏兄弟的第二个集子

这是叶氏男女兄弟三人的第二个集子①。第一集《花萼》里杂文多，这一集里小说多。但是这些小说似乎还是以纪实为主。这种写实的态度是他们写作的根本态度，也是他们老人家圣陶兄写作的根本态度。圣陶兄自然给了他们很大的影响，可是他们也在反映这个写实的理智的时代。他们相当的客观和冷静，多一半是时代的表现。

圣陶兄是我的老朋友。我佩服他和夫人能够让至善兄弟三人长成在爱的氛围里，却不沈溺在爱的氛围里。他们不但看见自己一家，还看见别的种种人；所以虽然年轻，已经多少认识了社会的大处和人生的深处，而又没有那玩世不恭的满不在乎的习气。言为心声，他们的作品便透露着这些。他们的写实并不是无情的，尽有忧愤蕴藏在那平淡里。不过究竟年轻，笔端虽然时而触着人生的深处，到了一本正经发议论，就好象还

欠点儿火候。

至善是学科学的，他的写作细密而明确，可见他的训练的切实。《花萼》中《成都盆地的溪沟》和《脚划船》二篇读起来娓娓有味。本集里《某种人物》和《雅安山水人物》从大自然钻进社会里，见出人格的发展，难得的还是这么细密而明确，《雅安山水人物》里“背子”的描写便是适当的例子。至诚虽是个小弟弟，又是个“书朋友”，他的观察力和记忆力却骎骎乎与大哥异曲同工。《匚乂鱼》和《成都农家的春天》，尤其是后者，真乃头头是道，历历如画。他对于人生的体会也有深到处，如《花萼》里《宣传》篇所暗示的，意味便很长。

但更可注意的也许是他那篇拟索洛延的小说，《看戏》。索洛延本以“孩子话”著名，还带着几分孩子气的至诚，拟来自然容易象些。可是难在有我，这里有他的父亲和母亲，有中国这个时代，有他自己的健康的顽皮和机智，便不是一步一趋的拟作了。这兄弟三人由杂文向小说进展，倒是一条平整的通达的路。前些年的小品散文偏重抒情和冷讽，跟小说也许隔得远些，现在的杂文偏重在报告和批评，范围宽了，跟小说也就近了。打稳了杂文的底子再来写小说，正是循序渐进的大路。兄弟三人似乎都在向这方面努力，而至美的努力最大。

种种小说虽然巧妙不同，但是铸造性格铸造人物似乎是基本工作，就象学画的必得从木炭画下手。至美已经看到这一着。她写《门房老陈》和《江大娘》，已经能够教他们凸起在纸上。她能够捉摸着他们单纯的特性，重复而有变化的烘托着，教读者爱上这些人物。这些人物的世界好象跟读者隔得那么远，可是又靠得这么近似的。这就是至美的努力了。

我初次看见这兄弟三人的时候，他们还都是些孩子，记得还和他们在圣陶兄的亭子间里合照过一张相来。这张照相该还在那儿箱底下存着罢。现在看见他们长大成人，努力发展，找到了自己的路，难能可贵的是不同而同的路，我真高兴。我是乐于给他们的联珠续集写这篇序的。

---

① 《三叶集》，叶至善、叶至美、叶至诚合著。——编者

北 平 诗

——《北望集》序

离开北平上六年了，朋友们谈天老爱说到北平这个那个的，可是自个儿总不得闲好好的想北平一回。今天下午读了马君玠先生这本诗集，不由的悠然想起来了。这一下午自己几乎忘了是在甚么地方，跟着马先生的诗，朦朦胧胧的好象已经在北平的这儿那儿，过着前些年的日子，那些红墙黄瓦的宫苑带着人到画里去，梦里去。都儿黯淡，幽寂，可是自己融化在那黯淡和幽寂里，仿佛无边无际的大。北平也真大：

长城是衣领，围护在苍白的颊边，
永定河是一条绣花带子，在它腰际蜿蜒。

（《行军吟》之五）

城圈儿大，可是城圈儿外更大：那圆明园，那颐和园，可不都在城圈儿外？东西长安街够大的。可是那些小胡同也够大的：

巷内

有卖硬面饽饽的，
跟随着一曲胡琴，
踱过熟习的深巷。

（《秋兴》之八）

久住在北平的人便知道这是另一个天地，自己也会融化在里头的。——北平的大尤其在天高气爽的秋季和人踪稀少的深夜；这巷内其实是无边无际的静。马先生和我都曾是清华园的住客，他也带着我到了那儿：

路边的草长得高与人齐，
遮没年年开了又谢的百合花。
屋子里生长着灰绿色的霉，有谁坐在
圈椅里度曲，看帘外的疏雨湿丁香。

（《清华园》）

这一下午，我算是在北平过的；其实是在马先生的诗里过的。

从前也读过马先生一些诗。他能够在日常的小事物上分出层层的光影。头发一般细的心思和暗泉一般涩的节奏带着人穿透事物的外层到深处去，那儿所见所闻都是新鲜而不平常的。他有兴趣向平常的事物里发见那不平常的。这不是颓废，也不是厌倦；说是寂寞倒有点儿，可是这是一个现代人对于寂寞的吟味。他

似乎最赏爱秋天，雨天，黄昏与夜，从平淡和幽静里发见甜与香。那带点文言调子的诗行多少引着人离开现实，可是那些诗行还能有足够的弹性钻进现实的里层去。不过这究竟只在人生的一角上，而且我们只看见马先生一个人；诗里倒并不缺乏温暖，不过他到底太寂寞了。

这本集子便不同了，抗战是我们的生死关头，一个敏感的诗人怎么会不焦虑着呢？这本诗其实大部分是抗战的记录。马先生写着沦陷后的北平；出现在他诗里的有游击队，敌兵，苦难的民众，醉生梦死的汉奸。他写着我们的大后方；出现在他诗里的有英勇的战士，英勇的工人，英勇的民众。而沦陷后的北平是他亲见亲闻的，他更给我们许多生动的细节；《走》那篇长诗里安排的这种细节最多。他这样想网罗全中国和全中国的人到他的诗里去。但他不是个大声疾呼的人，他只能平淡的写出他所见所闻所想的。平淡里有着我们所共有而分担着的苦痛和希望。平淡的语言却不至于将我们压住；让我们有机会想起整套的背景，不死钉在一点一线一面上。北平在他的笔下只是抗战的一张幕；可是这张幕上有些处细描细画；这就勾起了我们一番追忆。可是我还是跟着他的诗回到抗战的大后方来了。大声疾呼，我们现在似乎并不缺乏，缺乏的正是平淡的

歌咏；因为我们已经到了该多想想的时候了。马先生现在也该不再那么寂寞了罢？

（三十二年。）

日常生活的诗

——序萧望卿《陶渊明批评》

中国诗人里影响最大的似乎是陶渊明，杜甫，苏轼三家。他们的诗集，版本最多，注家也不少。这中间陶渊明最早，诗最少，可是各家议论最纷纭。考证方面且不提，只说批评一面，历代的意见也够歧异够有趣的。本书《历史的影像》一章颇能扼要的指出这个演变。在这纷纷的议论之下，要自出心裁独创一见是很难的。但这是一个重新估定价值的时代，对于一切传统，我们要重新加以分析和综合，用这时代的语言表现出来。本书批评陶诗，用的正是现代的语言，一鳞一爪，虽然不是全豹，表现着陶诗给予现代的我们的影像。这就与从前人不同了。

文学批评，从前人认为小道。这中间又有分别。就说诗罢，论到诗人身世情志，在小道中还算大方；论到作风以及篇章字句，那就真是"玩物丧志"了。这种看

法原也有它正大的理由。但诗人的情和志，主要的还是表现在篇章字句中，一概抹煞，那情和志便成了空中楼阁，难以捉摸了。我们这时代，认为文学批评是生活的一部门，该与文学作品等量齐观。而“条条路通罗马”，从作家的生世情志也好，从作品以至篇章字句也好，只要能以表现作品的价值，都是文学批评之一道。兼容并包，才真能成其为大。本书二三章专论陶诗的作品和艺术，不厌其详。从前人论陶诗，以为“质直”“平淡”，就不从这方面钻研进去。但“质直”“平淡”也有个所以然，不该含胡了事。本书详人所略，便是向这方面努力，要完全认识陶渊明，这方面的努力是不可少的。

陶渊明的创获是在五言诗，本书说，“到他手里，才是更广泛的将日常生活诗化”，又说他“用比较接近说话的语言”，是很得要领的。陶诗显然接受了玄言诗的影响。玄言诗虽然抄袭《老》《庄》，落了套头，但用的似乎正是“比较接近说话的语言”。因为只有“比较接近说话的语言”，才能比较的尽意而入玄；骈俪的词句是不能如此直截了当的。那时固然是骈俪时代，然而未尝不重“接近说话的语言”。《世说新语》那部名著便是这种语言的纪录。这样看陶渊明用这种语言来作诗，也就不是奇迹了。他之所以超过玄言诗，却在他摆脱那些《老》《庄》的套头，而将自己日常生活化入诗里。锺

嵘评他为“隐逸诗人之宗”，断章取义，这句话是足以表明渊明的人和诗的。

至于他的四言诗，实在无甚出色之处。历来评论者推崇他的五言诗，因而也推崇他的四言诗，那是有所蔽的偏见。本书论四言诗一章，大胆的打破了这种偏见，分别详尽的评价各篇的诗，结论虽然也有与前人相合的，但全章所取的却是一个新态度。这一章是值得大书特书的。

（天津《民国日报》，三十五年。）

什么是中国文学史的主潮

——序林庚《中国文学史》

中国文学史的编著有了四十多年的历史，但是我们的文学史的研究实在还在童年。文学史的研究得有别的许多学科做根据，主要的是史学，广义的史学。这许多学科，就说史学罢，也只在近三十年来才有了新的发展，别的社会科学更只算刚起头儿。这样，我们对文学史就不能存着奢望。不过这二十多年来的文学史，的确有了显著的进步。早期的中国文学史大概不免直接间接的以日本人的著述为样本，后来是自行编纂了，可是还不免早期的影响。这些文学史大概包罗经史子集直到小说戏曲八股文，象具体而微的百科全书，缺少的是“见”，是“识”，是史观。叙述的纲领是时序，是文体，是作者；缺少的是“一以贯之”。这二十多年来，从胡适之先生的著作开始，我们有了几部有独见的中国文学史。胡先生的《白话文学史》上卷着眼在白话正宗

的“活文学”上，郑振铎先生的《插图本中国文学史》着眼在“时代与民众”以及外来的文学的影响上。这是一方面的进展。刘大杰先生的《中国文学发展史》上卷着眼在各时代的文学主潮和主潮所接受的文学以外的种种影响。这是又一方面的发展。这两方面的发展相辅相成，将来是要合而为一的。

林静希先生(庚)这部《中国文学史》也着眼在主潮的起伏上。他将文学的发展看作是有生机的，由童年而少年而中年而老年；然而文学不止一生，中国文学是可以再生的，他所以用《文艺曙光》这一章结束了全书。他在《关于写中国文学史》一篇短文里说他的“书写到五四以前，也正是计划着，若将来能有机会写一部新文学史的时候，可以连续下去。”这部新文学史该是从童年的再来开始。因此著者常常指明或暗示我们的文学和文化的衰老和腐化，教我们警觉，去摸索光明。照那篇文里说的，他计划写这部文学史，远在十二年以前，那时他想着“思想的形式与人生的情绪”是“时代的特征”，也就是主潮。这与他的生机观都反映着五四那时代。他说“热心于社会改造的人们，以为伟大的文艺就是有助于理想社会的文艺，但爱好文艺的人们，却正以为那理想的社会，必然的是须接近于文艺的社会”。他“相信，那能产生优秀文艺的时代，才是真正伟大的”，

因此“只要求那能产生伟大文艺的社会”。明白了著者的这种态度，才能了解他的这部《中国文学史》。

著者有“沟通新旧文学的愿望”。他说“这原来正是文学史应有的任务，所以这部书写的时候，随时都希望能说明一些文坛上普遍的问题，因为普遍的问题自然就与新文学特殊的问题有关”。这确是“文学史应有的任务”，在当前这时代更其如此；著者见到了这一层，值得钦佩。书中提出的普遍的问题，最重要的似乎是规律与自由，模仿与创造——是前两种趋势的消长和后两种趋势的消长。著者有一封来信，申说他书中的意见。他认为“形式化”或“公式化”也就是“正统化”，是衰老和腐化的现象。因此他反对模仿，模仿传统固然不好，模仿外国也不好。在上面提到的那篇文里他说：“我们应当与世界上寻觅主潮的人士，共同投身于探寻的行列中；我们不应当在人家还正在未可知的摸索着的时候，便已经开始模仿了。”信里说他要求解放，但是只靠外来的刺激引起解放的力量是不能持久的，得自己觉醒，用极大的努力“唤起一种真正的创造精神”，而“创造之最高标帜”是文学。

著者认为《诗经》代表写实的“生活的艺术”，所歌咏的是一种“家的感觉”，后来变为儒家思想，却形成了一种束缚或规律。《楚辞》代表“相反的浪漫的创造的

精神”，所追求的是“一种异乡情调和惊异”，也就是“一种解放的象征”。这两种势力在历代文坛上是此消彼长的。这里推翻了传统的《诗》《骚》一贯论，否认《骚》出于《诗》。《骚》和《诗》的确是各自独立的，这是中国诗的两大源头。但是得在《诗经》后面加上乐府，乐府和《诗经》在精神上其实是相承的。书中特别强调屈原的悲哀，个人的悲哀；著者认为这种悲哀的觉醒是划时代的。这种悲哀，古人也很重视，班固称为“圣人失志”，确是划时代的。是从屈原起，才开始了我们的自觉的诗的时代。著者在那信里认为中国是“诗的国度”，故事是不发展的；“《楚辞》的少年精神直贯唐诗”，可是少年终于变成中年，文坛从此就衰歇了。唐代确是我们文化的一个分水岭，特别是安史之乱。从此民间文学捎带着南朝以来深入民间的印度影响，抬起了头一步步深入士大夫的文学里。替代衰弱的诗的时代的是散文时代，戏剧和小说的时代；故事受了外来的影响在长足的进展着。著者是诗人，所以不免一方面特别看重文学，一方面更特别看重诗；但是他的书是一贯的。

著者用诗人的锐眼看中国文学史，在许多节目上也有了新的发现，独到之见不少。这点点滴滴大足以启发研究文学史的人们，他们从这里出发也许可以解

答些老问题，找到些新事实，找到些失掉的连环。著者更用诗人的笔写他的书，虽然也叙述史实，可是发挥的地方更多；他给每章一个新颖的题目，暗示问题的核心所在，要使每章同时是一篇独立的论文，并且要引人入胜。他写的是史，同时要是文学，要是著作也是创作。这在一般读者就也津津有味，不至于觉得干燥，琐碎，不能终篇了。这在普及中国文学史上是会见出功效来的，我相信。

（三十六年。）

闻一多先生怎样走着中国文学的道路

——《闻一多全集》序

闻一多先生为民主运动贡献了他的生命，他是一个斗士。但是他又是一个诗人和学者。这三重人格集合在他身上，因时期的不同而或隐或现。大概从民国十四年参加《北平晨报》的诗刊到十八年任教青岛大学，可以说是他的诗人时期，这以后直到三十三年参加昆明西南联合大学的五四历史晚会，可以说是他的学者时期，再以后这两年多，是他的斗士时期。学者的时期最长，斗士的时期最短，然而他始终不失为一个诗人；而在诗人和学者的时期，他也始终不失为一个斗士。本集里承臧克家先生钞来三十二年他的一封信，最可以见出他这种三位一体的态度。他说：

> 我只觉得自己是座没有爆发的火山，火烧得我痛，却始终没有能力（就是技巧）炸开那禁锢我的地

> 壳，放射出光和热来。只有少数跟我很久的朋友（如梦家）才知道我有火，并且就在《死水》里感觉出我的火来。

这是斗士藏在诗人里。他又说：

> 你们做诗人的人老是这样窄狭，一口咬定世上除了诗什么也不存在。有比历史更伟大的诗篇吗？我不能想象一个人不能在历史（现代也在内，因为它是历史的延长）里看出诗来，而还能懂诗。……你不知道我在故纸堆中所做的工作是什么，它的目的何在，……因为经过十余年故纸堆中的生活，我有了把握，看清了我们这民族、这文化的病症，我敢于开方了。方单的形式是什么——一部文学史（诗的史），或一首诗（史的诗），我不知道，也许什么也不是。……你诬枉了我，当我是一个蠹鱼，不晓得我是杀蠹的芸香。虽然二者都藏在书里，他们的作用并不一样。

学者中藏着诗人，也藏着斗士。他又说“今天的我是以文学史家自居的”。后来的他却开了“民主”的“方单”，进一步以直接行动的领导者的斗士姿态出现了。但是就在被难的前几个月，他还在和我说要写一部唯物史观的中国文学史。

闻先生真是一团火。就在《死水》那首诗里他说：

> 这是一沟绝望的死水，
> 这里断不是美的所在，

不如让给丑恶来开垦，

看他造出个什么世界。

这不是“恶之花”的赞颂，而是索性让“丑恶”早些“恶贯满盈”，“绝望”里才有希望。在《死水》这诗集的另一首诗《口供》里又说：

可是还有一个我，你怕不怕？

苍蝇似的思想，垃圾桶里爬。

“绝望”不就是“静止”，在“丑恶”的“垃圾桶里爬”着，他并没有放弃希望。他不能静止，在《心跳》那首诗里唱着：

静夜！我不能，不能受你的贿赂。

谁希罕你这墙内方尺的和平！

我的世界还有更辽阔的边境。

这四墙既隔不断战争的喧嚣，

你有什么方法禁止我的心跳？

所以他写下战争惨剧的《荒村》诗，又不怕人家说他窄狭，写下了许多爱国诗。他将中国看作“一道金光”，“一股火”（《一个观念》）。那时跟他的青年们很多，他领着他们做诗，也领着他们从“绝望”里向一个理想挣扎着，那理想就是“咱们的中国！”（《一句话》）

可是他觉得做诗究竟“窄狭”，于是乎转向历史，中国文学史。他在给臧克家先生的那封信里说，“我始终

没有忘记除了我们的今天外，还有那二千年前的昨天，这角落外还有整个世界。”同在三十二年写作的那篇《文学的历史动向》里说起“对近世文明影响最大最深的四个古老民族——中国、印度、以色列、希腊——都在差不多同时猛抬头，迈开了大步”。他说：

> 约当纪元前一千年左右，在这四个国度里，人们都歌唱起来，并将他们的歌记录在文字里，给流传到后代……。四个文化，在悠久的年代里，起先是沿着各自的路线，分途发展，不相闻问。然后，慢慢的随着文化势力的扩张，一个个的胳臂碰上了胳臂，于是吃惊，点头，招手，交谈，日子久了，也就交换了观念思想与习惯。最后，四个文化慢慢的都起着变化，互相吸收，融合，以至总有那么一天，四个的个别性渐渐消失，于是文化只有一个世界的文化。这是人类历史发展的必然路线，谁都不能改变，也不必改变。

这就是“这角落外还有整个世界”一句话的注脚。但是他只能从中国文学史下手。而就是“这角落”的文学史，也有那么长的年代，那么多的人和书，他不得不一步步的走向前去，不得不先钻到“故纸堆内讨生活”，如给臧先生信里说的。于是他好象也有了“考据癖”。青年们渐渐离开了他。他们想不到他是在历史里吟味诗，更想不到他要从历史里创造“诗的史”或“史的诗”。他告诉臧先生，“我比任何人还恨那故纸堆，正因为恨

它,更不能不弄个明白。”他创造的是崭新的现代的“诗的史”或“史的诗”。这一篇巨著虽然没有让他完成,可是十多年来也片断的写出了一些。正统的学者觉得这些不免“非常异义,可怪之论”,就戏称他和一两个跟他同调的人为“闻一多派”。这却正见出他是在开辟着一条新的道路;而那披荆斩棘,也正是一个斗士的工作。这时期最长,写作最多。到后来他以民主斗士的姿态出现,青年们又发现了他,这一回跟他的可太多了!虽然行动时时在要求着他,他写的可并不算少,并且还留下了一些演讲录。这一时期的作品跟演讲录都充满了热烈的爱憎和精悍之气,就是学术性的论文如《龙凤》和《屈原问题》等也如此。这两篇,还有杂文《关于儒·道·土匪》,大概都可以算得那篇巨著的重要的片段罢。这时期他将诗和历史跟生活打成一片;有人说他不懂政治,他倒的确不会让政治的圈儿箍住的。

他在“故纸堆内讨生活”,第一步还得走正统的道路,就是语史学的和历史学的道路,也就是还得从训诂和史料的考据下手。在青岛大学任教的时候,他已经开始研究唐诗;他本是个诗人,从诗到诗是很近便的路。那时工作的重心在历史的考据。后来又从唐诗扩展到《诗经》《楚辞》,也还是从诗到诗。然而他得弄语史学了。他读卜辞,读铜器铭文,从这些里找训诂的源

头。从本集二十二年给饶孟侃先生的信可以看出那时他是如何在谨慎的走着正统的道路。可是他“很想到河南游游，尤其想看洛阳——杜甫三十岁前后所住的地方”。他说“不亲眼看看那些地方我不知杜甫传如何写”。这就不是一个寻常的考据家了！抗战以后他又从《诗经》《楚辞》跨到了《周易》和《庄子》；他要探求原始社会的生活，他研究神话，如《高唐神女传说》和《伏羲故事》等等，也为了探求“这民族，这文化”的源头。而这原始的文化是集体的力，也是集体的诗；他也许要借这原始的集体的力给后代的散漫和萎靡来个对症下药罢。他给臧先生写着：

> 我的历史课题甚至伸到历史以前，所以我研究神话，我的文化课题超出了文化圈外，所以我又在研究以原始社会为对象的文化人类学。

他不但研究着文化人类学，还研究佛罗依德的心理分析学来照明原始社会生活这个对象。从集体到人民，从男女到饮食，只要再跨上一步；所以他终于要研究起唯物史观来了，要在这基础上建筑起中国文学史。从他后来关于文学的几个演讲，可以看出他已经是在跨着这一步。

然而他为民主运动献出了生命，再也来不及打下这个中国文学史的基础了。他在前一个时期里却指出

过“文学的历史动向”。他说从西周到北宋都是诗的时期，“我们这大半部文学史，实质上都是诗史”。可是到了北宋，“可能的调子都已唱完了”，上前“接力”的是小说与戏剧。“中国文学史的路线从南宋起便转向了，从此以后是小说戏剧的时代。”他说“是那充满故事兴味的佛典之翻译与宣讲，唤醒了本土的故事兴趣的萌芽，使它与那较进步的外来形式相结合，而产生了我们的小说与戏剧”。而第一度外来影响刚刚扎根，现在又来了第二度的。第一度佛教带来的印度影响是小说戏剧，第二度基督教带来的欧洲影响又是小说戏剧，……于是乎他说：

> 四个文化同时出发，三个文化都转了手，有的转给近亲，有的转给外人，主人自己却没落了，那许是因为他们都只勇于“予”而怯于“受”。中国是勇于“予”而不太怯于“受”的，所以还是自己文化的主人，然而……仅仅不怯于“受”是不够的，要真正勇于“受”。让我们的文学更彻底的向小说戏剧发展，等于说要我们死心塌地走人家的路。这是一个“受”的勇气的测验。

这里强调外来影响。他后来建议将大学的中国文学系跟外国语文学系改为文学系跟语言学系，打破“中西对立，文语不分”的局面，也是“要真正勇于受”，都说明了“这角落外还有整个世界”那句话。可惜这个建议只留

下一堆语句，没有写成。但是那印度的影响是靠了“宗教的势力”才普及于民间，因而才从民间“产生了我们的小说与戏剧”。人民的这种集体创作的力量是文学的史的发展的基础，在诗歌等等如此，在小说戏剧更其如此。中国文学史里，小说和戏剧一直不曾登大雅之堂，士大夫始终只当它们是消遣的顽意儿，不是一本正经。小说戏剧一直不曾脱去了俗气，也就是平民气。等到民国初年我们的现代化的运动开始，知识阶级渐渐形成，他们的新文学运动和新文化运动接受了欧洲的影响，也接受了“欧洲文学的主干”的小说和戏剧；小说戏剧这才堂堂正正的成为中国文学。《文学的历史动向》里还没有顾到这种情形，但在《中国文学史稿》里，闻先生却就将“民间影响”跟“外来影响”并列为“二大原则”，认为“一事的二面”或“二阶段”，还说，“前几次外来影响皆不自觉，因经由民间；最近一次乃士大夫所主持，故为自觉的。”

他的那本《中国文学史稿》，其实只是三十三年在昆明中法大学教授中国文学史的大纲，还待整理，没有收在全集里。但是其中有《四千年文学大势鸟瞰》，分为四段八大期，值得我们看看：

第一段　本土文化中心的抟成　一千年左右

第一大期　黎明　夏商至周成王中叶（公元前二

〇五〇——一一〇〇）约九百五十年

第二段　从三百篇到十九首　一千二百九十一年

第二大期　五百年的歌唱　周成王中叶至东周定王八年（陈灵公卒，《国风》约终于此时，前一〇九九——五九九）约五百年

第三大期　思想的奇葩　周定王九年至汉武帝后元二年（前五九八——八七）五百一十年

第四大期　一个过渡期间　汉昭帝始元元年至东汉献帝兴平二年（前八六——后一九五）二百八十一年

第三段　从曹植到曹雪芹　一千七百一十九年

第五大期　诗的黄金时代　东汉献帝建安元年至唐玄宗天宝十四载（一九六——七五五）五百五十九年

第六大期　不同型的余势发展　唐肃宗至德元载至南宋恭帝德祐二年（七五六——一二七六）五百二十年

第七大期　故事兴趣的醒觉　元世祖至元十四年至民国六年（一二七七——一九一七）六百四十年

第四段　未来的展望——大循环

第八大期　伟大的期待　民国七年至……（一九一八……）

第一段“本土文化中心的抟成”，最显著的标识是仰韶

文化（新石器时代）的陶器花纹变为殷周的铜器花纹，以及农业的兴起等。第三大期“思想的奇葩”，指的散文时代。第六大期“不同型的余势发展”，指的诗中的“更多样性与更参差的情调与观念”，以及“散文复兴与诗的散文化”等。第四段的“大循环”，指的回到大众。第一第二大期是本土文化的东西交流时代，以后是南北交流时代。这中间发展的“二大原则”，是上文提到的“外来影响”和“民间影响”；而最终的发展是“世界性的趋势”。——这就是闻先生计划着创造着的中国文学史的轮廓。假如有机会让他将这个大纲重写一次，他大概还要修正一些，补充一些。但是他将那种机会和生命一起献出了，我们只有从这个简单的轮廓和那些片段，完整的，不完整的，还有他的人，去看出他那部“诗的史”或那首“史的诗”。

他是个现代诗人，所以认为“在这新时代的文学动向中，最值得揣摩的，是新诗的前途”。他说新诗得“真能放弃传统意识，完全洗心革面，重新做起”。——

> 那差不多等于说，要把诗做得不象诗了。也对。说得更确点，不象诗，而象小说戏剧，至少让它多象点小说戏剧，少象点诗。太多“诗”的诗，和所谓“纯诗”者，将来恐怕只能以一种类似解嘲与抱歉的姿态，为极少数人存在着。在一个小说戏剧的时代，诗得尽量

> 采取小说戏剧的态度，利用小说戏剧的技巧，才能获得广大的读众。……新诗所用的语言更是向小说戏剧跨近了一大步，这是新诗之所以为“新”的第一个也是最主要的理由。其它在态度上，在技巧上的种种进一步的试验，也正在进行着。请放心，历史上常常有人把诗写得不象诗，如阮籍、陈子昂、孟郊，如华茨渥斯、惠特曼，而转瞬间便是最真实的诗了。诗这东西的长处就在它有无限度的弹性，……只有固执与狭隘才是诗的致命伤，……

那时他接受了英国文化界的委托，正在钞选中国的新诗，并且翻译着。他告诉臧克家先生：

> 不用讲今天的我是以文学史家自居的，我并不是代表某一派的诗人。唯其曾经一度写过诗，所以现在有揽取这项工作的热心，唯其现在不再写诗了，所以有应付这工作的冷静的头脑而不至于对某种诗有所偏爱或偏恶。我是在新诗之中，又在新诗之外，我想我是颇合乎选家的资格的。

是的，一个早年就写得出《女神的时代精神》和《女神的地方色彩》那样确切而公道的批评的人，无疑的“是颇合乎选家的资格的”。可惜这部诗选又是一部未完书，我们只能够尝鼎一脔！他最后还写出了那篇《时代的鼓手》，赞颂田间先生的诗。这一篇短小的批评激起了不小的波动，也发生了不小的影响。他又在三十四年

西南联合大学五四周的朗诵晚会上朗诵了艾青先生的《大堰河》，他的演戏的才能和低沈的声调让每一个词语渗透了大家。

闻先生对于诗的贡献真太多了！创作《死水》，研究唐诗以至《诗经》《楚辞》，一直追求到神话，又批评新诗，钞选新诗，在被难的前三个月，更动手将《九歌》编成现代的歌舞短剧，象征着我们的青年的热烈的恋爱与工作。这样将古代跟现代打成一片，才能成为一部"诗的史"或一首"史的诗"。其实他自己的一生也就是具体而微的一篇"诗的史"或"史的诗"，可惜的是一篇未完成的"诗的史"或"史的诗"！这是我们不能甘心的！

（《文学》杂志。）

《闻一多全集》编后记

我敬佩闻一多先生的学问，也爱好他的手稿。从前在大学读书的时候，听说黄季刚先生拜了刘申叔先生的门，因此得到了刘先生的手稿。这是很可羡慕的。但是又听说刘先生的手稿，字迹非常难辨认。本来他老先生的字写得够糟的，加上一而再再而三的添注涂改，一塌糊涂，势所必然。这可教人头痛。闻先生的稿子却总是百分之九十九的工楷，差不多一笔不苟，无论整篇整段，或一句两句。不说别的，看了先就悦目。他常说钞稿子同时也练了字，他的字有些进步，就靠了钞稿子。

再说，别人总将自己的稿子当作宝贝，轻易不肯给人看，更不用说借给人。闻先生却满不在乎，谁认识他就可以看他的稿子。有一回，西南联大他的班上有一个学生借他的《诗经长编》手稿四大本。他并不知道这学生的姓名，但是借给了他。接着放了寒假，稿子一直

没有消息。后来开学了，那学生才还给他，说是带回外县去钞了。他后来谈起这件事，只说稿子没有消息的时候，他很担心，却没有一句话怪那学生。

三十年我和闻先生全家，还有几位同事，都住在昆明龙泉镇司家营的清华文科研究所里，一住两年多。我老是说要细读他的全部手稿，他自然答应。可是我老以为这些稿子就在眼前，就在手边，什么时候读都成；不想就这样一直耽搁到我们分别搬回昆明市，到底没有好好的读下去。后来他参加民主运动，事情忙了，家里成天有客，我也不好去借稿子麻烦他。去年春间有一天，因为文学史上一个问题要参考他的稿子，一清早去看他。那知他已经出去开会去了。我得了闻太太的允许，翻看他的稿子；越看越有意思，不知不觉间将他的大部分的手稿都翻了。闻太太去做她的事，由我一个人在屋里翻了两点多钟。闻先生还没有回，我满意的向闻太太告辞。

想不到隔了不到半年，我竟自来编辑他的遗稿了！他去年七月还不满四十八岁，精力又饱满，在那一方面都是无可限量的，然而竟自遭了最卑鄙的毒手！这损失是没法计算的！他在《诗经》和《楚辞》上用功最久，差不多有了二十年。在文科研究所住着的第二年，他重新开始研究《庄子》，说打算用五年工夫在这部书上。

古文字的研究可以说是和《诗经》《楚辞》同时开始的。他研究古文字，常象来不及似的；说甲骨文金文的材料究竟不太多，一松劲儿就会落在人家后边了。他研究《周易》，是二十六年在南岳开始；住到昆明司家营以后，转到伏羲的神话上。记得那时汤用彤先生也住在司家营，常来和他讨论《周易》里的问题，等到他专研究伏羲了，才中止了他们的讨论。他研究乐府诗，似乎是到昆明后开始。不论开始的早晚，他都有了成绩，而且可以说都有了贡献。

闻先生是个集中的人，他的专心致志，很少人赶得上。研究学术如此，领导行动也如此。他在云南蒙自的时候，住在歌胪士洋行的楼上，终日在做研究工作，一刻不放松，除上课外，绝少下楼。当时有几位同事送他一个别号，叫做“何妨一下楼斋主人”，能这么集中，才能成就这么多。半年来我读他的稿子，觉得见解固然精，方面也真广，不折不扣超人一等！对着这作得好钞得好的一堆堆手稿，真有些不敢下手。可惜的是从昆明运来的他的第一批稿子，因为箱子进了水，有些霉得揭不开；我们赶紧请专门的人来揭，有的揭破了些，有些幸而不破，也斑斑点点的。幸而重要的稿子都还完整，就是那有点儿破损的，也还不致妨碍我们的编辑工作。

稿子陆续到齐。去年十一月清华大学梅贻琦校长聘请了雷海宗、潘光旦、吴晗、浦江清、许维遹、余冠英六位先生，连我七人，组成“整理闻一多先生遗著委员会”，指定我作召集人。家属主张编全集，我们接受了。我拟了一个目，在委员会开会的时候给大家看了。委员会的意思，这个全集交给家属去印，委员会不必列名；委员会的工作先集中在整编那几种未完成的巨著上。于是决定请许维遹先生负责《周易》和《诗经》，浦江清先生负责《庄子》和《楚辞》，陈梦家先生负责文字学和古史，余冠英先生负责乐府和唐诗，而我负总责任。但是这几种稿子整编完毕，大概得两三年。我得赶着先将全集编出来。

全集拟目请吴晗先生交给天津《大公报》，上海《文汇报》发表。这里收的著作并不全是完整的，但是大体上都可以算是完整的了。这里有些文篇是我们手里没有的，我们盼望读者钞给我们，或者告诉我们那里去钞。至于没有列入的文篇，我们或者忘了，或者不知道，也盼望读者告知。结果得到的来信虽然不算多，可是加进的文篇不算少，这是我们很感谢的。一方面我们托了同事何善周先生，也是闻先生的学生，他专管找人钞稿。我们大家都很忙，所以工作不能够太快；我们只能做到在闻先生被难的周年祭以前，将全集钞好交

给家属去印。钞写也承各位钞写人帮忙，因为我们钱少，报酬少。全集约一百万字，钞写费前后花了靠近一百五十万元。最初请清华大学津贴一些，后来请家属支付一半，用遗稿稿费支付一半；这稿费也算是家属的钱。

全集已经由家属和开明书店订了合同，由他们印。惭愧的是我这负责编辑的人，因为时期究竟迫促，不能处处细心照顾。钞写的人很多，或用毛笔，或用钢笔，有工楷，也有带草的。格式各照原稿，也不一律。闻先生虽然用心钞他的稿子，但是他做梦也没想到四十八岁就要编全集，格式不一律，也是当然。钞来的稿子，承清华大学中国文学系各位同人好几次帮忙分别校正，这是很感谢的！

拟目分为八类，是我的私见，但是《神话与诗》和《诗与批评》两个类目都是闻先生用过的演讲题，《唐诗杂论》也是他原定的书名。文稿的排列按性质不按年代，也是我的私见。这些都是可以改动的。拟目里有郭沫若先生序，是吴晗先生和郭先生约定的；还有年谱，同事季镇淮先生编的，季先生也是闻先生的学生。

还想转载《联大八年》里那篇《闻一多先生事略》。还有史靖先生的《闻一多的道路》一书，已经单行了。去年在成都李、闻追悼会里也见到一篇小传，叙到闻先

生的童年，似乎是比别处详细些。我猜是马哲民先生写的，马先生跟闻先生小时是同学，那天也在场，可惜当时没有机会和他谈一下。全集付印的时候，还想加上闻先生照像，一些手稿和刻印，这样可以让读者更亲切的如见其人。

（一九四七年。）

《山野掇拾》①

我最爱读游记。现在是初夏了；在游记里却可以看见烂漫的春花，舞秋风的落叶……——都是我惦记着，盼望着的！这儿是白马湖；读游记的时候，我却能到神圣庄严的罗马城，纯朴幽静的 Loisieux 村——都是我羡慕着，想象着的！游记里满是梦：“后梦赶走了前梦，前梦又赶走了大前梦”②，这样地来了又去，来了又去，象树梢的新月，象山后的晚霞，象田间的萤火，象水上的箫声，象隔座的茶香，象记忆中的少女，这种种都是梦。我在中学时，便读了康更甡的《欧洲十一国游记》，——实在只有（？）意大利游记——当时做了许多好梦；邦渖故城最是我低徊留恋而不忍去的！那时柳子厚的山水诸记，也常常引我入胜。后来得见《洛阳伽蓝记》，记诸寺的繁华壮丽，令我神往；又得见《水经注》，所记奇山异水，或令我惊心动魄，或让我游目骋怀。（我所谓“游记”，意义较通用者稍广，故将后两种

也算在内。）这些或记风土人情，或记山川胜迹，或记“美好的昔日”，或记美好的今天，都有或浓或淡的彩色，或工或泼的风致。而我近来读《山野掇拾》，和这些又是不同：在这本书里，写着的只是“大陆的一角”，“法国的一区”③，并非特著的胜地，脍炙人口的名所；所以一空依傍，所有的好处都只是作者自己的发见！前举几种中，只有柳子厚的诸作也是如此写出的；但柳氏仅记风物，此书却兼记文化——如 Vicard 序中所言，所谓“文化”，也并非在我们平日意想中的庞然巨物，只是人情之美；而书中写 Loisieux 村的文化，实较风物为更多：这又有以异乎人。而书中写 Loisieux 村的文化，实在也非写 Loisieux村的文化，只是作者孙福熙先生暗暗地巧巧地告诉我们他的哲学，他的人生哲学。所以写的是“法国的一区”，写的也就是他自己！他自己说得好：

> 我本想尽量掇拾山野风味的，不知不觉的掇拾了许多掇拾者自己。（原书二六一页。）

但可爱的正是这个“自己”，可贵的也正是这个“自己”！

孙先生自己说这本书是记述“人类的大生命分配于他的式样”的，我们且来看看他的生命究竟是什么式样？世界上原有两种人：一种是大刀阔斧的人，一种是

细针密线的人。前一种人真是一把“刀”，一把斩乱麻的快刀！什么纠纷，什么葛藤，到了他手里，都是一刀两断！——正眼也不去瞧，不用说靠他理纷解结了！他行事只看准几条大干，其余的万千枝叶，都一扫个精光；所谓“擒贼必擒王”，也所谓“以不了了之”！英雄豪杰是如此办法：他们所图远大，是不屑也无暇顾念那些琐细的节目！蠢汉笨伯也是如此办法，他们却只图省事！他们的思力不足，不足剖析入微，鞭辟入里；如两个小儿争闹，做父亲的更不思索，便照例每人给一个耳光！这真是“不亦快哉”！但你我若既不能为英雄豪杰，又不甘做蠢汉笨伯，便自然而然只能企图做后一种人。这种人凡事要问底细；“打破沙缸问到底！还要问沙缸从那里起？”④ 他们于一言一动之微，一沙一石之细，都不轻轻放过！从前人将桃核雕成一只船，船上有苏东坡，黄鲁直，佛印等；或于元旦在一粒芝麻上写“天下太平”四字，以验目力，便是这种脾气的一面。他们不注重一千一万，而注意一毫一厘；他们觉得这一毫一厘便是那一千一万的具体而微——只要将这一毫一厘看得透彻，正和照相的放大一样，其余也可想见了。他们所以于每事每物，必要拆开来看，拆穿来看；无论锱铢之别，淄渑之辨，总要看出而后已，正如显微镜一样。这样可以辨出许多新异的滋味，乃是他们独得的秘密！

总之，他们对于怎样微渺的事物，都觉吃惊；而常人则熟视无睹！故他们是常人而又有以异乎常人。这两种人——孙先生，画家，若容我用中国画来比，我将说前者是“泼笔”，后者是“工笔”。孙先生自己是“工笔”，是后一种人。他的朋友号他为“细磨细琢的春台”，真不错，他的全部都在这儿了！他纪念他的姑母和父亲，他说他们以细磨细琢的工夫传授给他，然而他远不如他们了。从他的父亲那里，他“知道一句话中，除字面上的意思之外，还有别的话在这里边，只听字面，还远不能听懂说话者的意思哩”⑤。这本书的长处，也就在“别的话”这一点；乍看岂不是淡淡的？缓缓咀嚼一番，便会有浓密的滋味从口角流出！你若看过瀼瀼的朝露，皱皱的水波，茫茫的冷月，薄薄的女衫，你若吃过上好的皮丝，鲜嫩的毛笋，新制的龙井茶，你一定懂得我的话。

我最觉得有味的是孙先生的机智。孙先生收藏的本领真好！他收藏着怎样多的虽微末却珍异的材料，就如慈母收藏果饵一样；偶然拈出一两件来，令人惊异他的富有！其实东西本不稀奇，经他一收拾，便觉不凡了。他于人们忽略的地方，加倍地描写，使你于平常身历之境，也会有惊异之感。他的选择的工夫又高明；那分析的描写与精彩的对话，足以显出他敏锐的观察力。

所以他的书既富于自己的个性，一面也富于他人的个性，无怪乎他自己也会觉得他的富有了。他的分析的描写含有论理的美，就是精严与圆密；象一个扎缚停当的少年武士，英姿飒爽而又妩媚可人！又象医生用的小解剖刀，银光一闪，骨肉判然！你或者觉得太琐屑了，太腻烦了；但这不是腻烦和琐屑，这乃是悠闲(idle)。悠闲也是人生的一面，其必要正和不悠闲一样！他的对话的精彩，也正在悠闲这一面！这才真是 Loisieux 村人的话，因为真的乡村生活是悠闲的。他在这些对话中，介绍我们面晤一个个活泼泼的 Loisieux 村人！总之，我们读这本书，往往能由几个字或一句话里，窥见事的全部，人的全性；这便是我所谓“孙先生的机智”了。孙先生是画家。他从前有过一篇游记，以“画”名文，题为《赴法途中漫画》⑥；篇首有说明，深以作文不能如作画为恨。其实他只是自谦；他的文几乎全是画，他的作文便是以文字作画！他叙事，抒情，写景，固然是画；就是说理，也还是画。人家说“诗中有画”，孙先生是文中有画；不但文中有画，画中还有诗，诗中还有哲学。

我说过孙先生的画工，现在再来说他的诗意——画本是“无声诗”呀。他这本书是写民间乐趣的；但他有些什么乐趣呢？采葡萄的落后是一；画风柳，纸为风吹，画瀑布，纸为水溅是二；与绿的蚱蜢，黑的蚂蚁等

“合画”是三。这些是他已经说出的，但重要的是那未经说出的“别的话”：他爱村人的性格，那纯朴，温厚，乐天，勤劳的性格。他们“反直不想与人相打”；他们不畏缩，不鄙夷，爱人而又自私，藏匿而又坦白；他们只是作工，只是太作工，“真的不要自己的性命！”⑦——非为衣食，也非不为衣食，只是浑然的一种趣味。这些正都是他们健全的地方！你或者要笑他们没有理想，如书中R君夫妇之笑他们雇来的工人⑧；但“没有理想”的可笑，不见得比“有理想”的可笑更甚——在现在的我们，“原始的”与“文化的”实觉得一般可爱。而这也并非全为了对比的趣味，“原始的”实是更近于我们所常读的诗，实是“别有系人心处”！譬如我读这本书，就常常觉得是在读面熟得很的诗。“村人的性格”还有一个“联号”，便是“自然的风物”。孙先生是画家，他之爱自然风物，是不用说的；而自然的风物便是自然的诗，也似乎不用说的。孙先生是画家，他更爱自然的动象，说也是一种社会的变幻。他爱风吹不绝的柳树，他爱水珠飞溅的瀑布，他爱绿的蚱蜢，黑的蚂蚁，赭褐的六足四翼不曾相识的东西；它们虽怎样地困苦他，但却是活的画，生命的诗！——在人们里，他最爱老年人和小孩子。他敬爱辛苦一生至今扶杖也不能行了的老年人，他更羡慕见火车而抖的小孩子。⑨是的，老年人如已熟的果树，

满垂着沈沈的果实，任你去摘了吃；你只要眼睛亮，手法好，必能果腹而回！小孩子则如刚打朵儿的花，蕴藏着无穷的允许：这其间有红的，绿的，有浓的，淡的，有小的，大的，有单瓣的，重瓣的，有香的，有不香的，有努力开花的，有努力结实的——结女人脸的苹果，黄金的梨子，珠子般的红樱桃，璎珞般的紫葡萄……而小姑娘尤为可爱！——读了这本书的，谁不爱那叫喊尖利的"啊"的小姑娘呢？其实胸怀润朗的人，什么于他都是朋友：他觉得一切东西里都有些意思，在习俗的衣裳底下，躲藏着新鲜的身体。凭着这点意思去发展自己的生活，便是诗的生活。"孙先生的诗意"，也便在这儿。

在这种生活的河里伏流着的，便是孙先生的哲学了。他是个含忍与自制的人，是个中和的(moderate)人；他不能脱离自己，同时却也理会他人。他要"尽量的理会他人的苦乐，——或苦中之乐，或乐中之苦，——免得眼睛生在额上的鄙夷他人，或胁肩谄笑的阿谀他人。"⑩因此他论城市与乡村，男子与女子，团体与个人，都能寻出他们各自的长处与短处。但他也非一味宽容的人，象"烂面糊盆"一样；他是不要阶级的，他同情于一切——便是牛也非例外！他说：

我们住在宇宙的大乡土中，一切孩儿都在我们的心中；没有一个乡土不是我的乡土，没有一个孩儿不

是我的孩儿！（原书六四页。）

这是最大的“宽容”，但是只有一条路的“宽容”——其实已不能叫做“宽容”了。在这“未完的草稿”的世界中，他虽还免不了疑虑与鄙夷，他虽鄙夷人间的争闹，以为和三个小虫的权利问题一样；[11]但他到底能从他的“泪珠的镜中照见自己以至于一切大千世界的将来的笑影了”。[12]他相信大生命是有希望的；他相信便是那“没有果实，也没有花”的老苹果树，那“只有折断而且曾经枯萎的老干上所生的稀少的枝叶”的老苹果树，“也预备来年开得比以前更繁荣的花，结得更香美的果！”[13]在他的头脑里，世界是不会陈旧的，因为他能够常常从新做起；他并不长嘘短叹，叫着不足，他只尽他的力做就是了。他教中国人不必自馁；[14]真的，他真是个不自馁的人！他写出这本书是不自馁，他别的生活也必能不自馁的！或者有人说他的思想似乎“圆通”，但他的本意只是“中和”，并无容得下“调和”的余地；他既“从来不会做所谓漂亮及出风头的事”，[15]自然只能这样缓缓地锲而不舍地去开垦他的乐土！这和他的画笔，诗情，同为他的“细磨细琢的功夫”的表现。

书中有孙先生的几幅画。我最爱《在夕阳的抚弄中的湖景》一幅；那是色彩的世界！而本书的装饰与安排，正如湖景之因夕阳抚弄而可爱，也因孙先生抚弄

(若我猜得不错)而可爱！在这些里，我们又可以看见“细磨细琢的春台”呢。

(十四年六月。)

---

① 孙福熙作。——编者

② 唐俟先生诗句。

③ 序中语。

④ 系我们的土话。

⑤ 原书一七一页。

⑥ 曾载《晨报副刊》及《新潮》。

⑦ 原书一二四页。

⑧ 原书一二八页。

⑨ 原书二五三页。

⑩ 原书二六五页。

⑪ 原书一三九页。

⑫ 原书一五九——一六〇页。

⑬ 原书二二八页。

⑭ 原书五一——二页。

⑮ 原书六〇页。

《白采的诗》

（《羸疾者的爱》）

爱伦坡说没有长诗这样东西；所谓长诗，只是许多短诗的集合罢了。因为人的情绪只有很短的生命，不能持续太久；在长诗里要体验着一贯的情绪是不可能的。这里说的长诗，大约指荷马史诗，弥尔登《失乐园》一类作品而言；那些诚哉是洋洋巨篇。不过长诗之长原无一定，其与短诗的分别只在结构的铺张一点上。在铺张的结构里，我们固然失去了短诗中所有的“单纯”和“紧凑”，但却新得着了“繁复”和“恢廓”。至于情绪之不能持续着一致的程度，那是必然；但让它起起伏伏，有方方面面的转折——以许多小生命合成一大生命流，也正是一种意义呀。爱伦坡似乎仅见其分，未见其合，故有无长诗之论。实则一篇长诗，固可说由许多短篇集成，但所以集成之者，于各短篇之外，仍必有物：那就是长诗之所以为长诗。

在中国诗里，象荷马、弥尔登诸人之作是没有的；便是较为铺张的东西，似乎也不多。新诗兴起以后，也正是如此。可以称引的长篇，真是寥寥可数。长篇是不容易写的；所谓铺张，也不专指横的一面，如中国所谓“赋”也者；是兼指纵的进展而言的。而且总要深美的思想做血肉才行。以这样的见地来看长篇的新诗，去年出版的《白采的诗》是比较的能使我们满意的。《白采的诗》实在只是《羸疾者的爱》一篇诗。这是主人公“羸疾者”和四个人的对话：在这些对话里，作者建筑了一段故事；在这段故事里，作者将他对于现在世界的诅咒和对于将来世界的憧憬，放下去做两块基石。这两块基石是从人迹罕到的僻远的山角落里来的，所以那故事的建筑也不象这世间所有；使我们不免要吃一惊，在乍一寓目的时候。主人公“羸疾者”是生于现在世界而做着将来世界的人的；他献身于生之尊严，而不妥协地没落下去。说是狂人也好，匪徒也好，妖怪也好，他实在是个最诚实的情人！他的“爱”别看轻了是“羸疾者的”，实在是脱离了现世间一切爱的方式而独立的；这是最纯洁，最深切的，无我的爱，而且不只是对于个人的爱——将来世界的憧憬也便在这里。主人公虽是“羸疾者”，但你看他的理想是怎样健全，他的言语又怎样明白，清楚。他的见解即使是“过求艰深”，如他的朋

友所说；他的言语却决不“太茫昧”而“晦涩难解”，如他的朋友所说。这种深入显出的工夫，使这样奇异的主人公能与我们亲近，让我们逐渐的了解他，原谅他，敬重他，最后和他作同声之应。他是个会说话的人，用了我们平常的语言，叙述他自己特殊的理想，使我们不由不信他；他的可爱的地方，也就在这里。

故事是这样的：主人公“羸疾者”本来是爱这个世界的；但他“用情太过度了，”“采得的只有嘲笑的果子”。他失望了，他厌倦了，他不能随俗委蛇，他的枯冷的心里只想着自己的毁灭！正在这个当儿，他从漂泊的途中偶然经过了一个快乐的村庄，“遇见那慈祥的老人，同他的一个美丽的孤女。”他们都把爱给他；他因自己已是一个羸疾者，不配享受人的爱，便一一谢绝。本篇的开场正是那老人最后向主人公表明他的付托，她的倾慕；老人说得舌敝唇焦，他终于固执自己的意见，告别而去。她却不对他说半句话，只出着眼泪。但他早声明了，他是不能用他的手拭干她的眼泪的。“这怪诞的少年”回去见了他的母亲和伙伴，告诉他们他那“不能忘记的”，“只有一次”的奇遇，以及他的疑惧和忧虑。但他们都是属于“中庸”的类型的人；所以母亲劝他“弥缝”，伙伴劝他“諔诡，隐忍”。但这又有何用呢？爱他的那“孤女”撇下了垂老的父亲，不辞穹远地跋涉

而来；他却终于说，“我不敢用我残碎的爱爱你了！”他说他将求得“毁灭”的完成，偿足他“羸疾者”的缺憾。他这样了结了他的故事，给我们留下了永不解决的一幕悲剧，也便是他所谓“永久的悲哀”。

这篇诗原是主人公“羸疾者”和那慈祥的老人，他的母亲，他的伙伴，那美丽的孤女，四个人的对话。在这些对话里他放下理想的基石，建筑起一段奇异的故事；我已说过了。他建筑的方术颇是巧妙：开场时全以对话人的气象暗示事件的发展，不用一些叙述的句子；却使我们鸟瞰了过去，寻思着将来。这可见他弥满的精力。在第二节对话中，他才将往事的全部告诉我们，我们以为这就是所有的节目了。但第三节对话里，他又将全部的往事说给我们，这却另是许多新的节目；这才是所有的节目了。其实我们读第一节时，已知道了这件事的首尾，并不觉得缺少；到第三节时，虽增加了许多节目，却也并不觉得繁多——而且无重复之感，只很自然地跟着作者走。我想这是一件有趣的事，作者将那“慈祥的老人”和“美丽的孤女”分置在首尾两端，而在第一节里不让她说半句话。这固然有多少体制的关系，却也是天然的安排；若没有这一局，那“可爱的人”的爱未免太廉价，主人公的悲哀也决不会如彼深切的——那未免要减少了那悲剧的价值之一部或全部

呢。至于作者的理想，原是灌注在全个故事里的，但也有特别鲜明的处所，那便是主人公在对话里尽力发抒己见的地方。这里主人公说的话虽也有议论的成分在内，但他有火热的情感，和凭着冰冷的理智说教的不同。他的议论是诗的，和散文的不同。他说的又那么从容，老实，没有大声疾呼的宣传的意味。他只是寻常的谈话罢了。但他的谈话却能够应机立说；只是浑然的一个理想，他和老人说时是一番话，和母亲说时又是一番话，和伙伴，和那“孤女”，又各有一番话。各人的话都贴切各人的身分，小异而有大同；相异的地方实就是相成的地方。本篇之能呵成一气，中边俱彻，全有赖于这种地方。本篇的人物共有五个，但只有两个类型；主人公独属于“全或无”的类型，其余四人共属于“中庸”的类型。四人属于一型，自然没有明了的性格；性格明了的只主人公一人而已。本篇原是抒情诗，虽然有叙事的形式和说理的句子；所以重在主人公自己的抒写，别的人物只是道具罢了。这样才可绝断众流，独立纲维，将主人公自己整个儿一丝不剩地捧给我们看。

本篇是抒情诗，主人公便是作者的自托，是不用说的。作者是个深于世故的人：他本沈溺于这个世界里的，但一度尽量地泄露以后，只得着许多失望。他觉着他是“向恶人去寻求他们所没有的”，于是开始厌倦这

残酷的人间。他说：

“我在这猥琐的世上，一切的见闻，
丝毫都觉不出新异；
只见人们同样的蠢动罢了。”

而人间的关系，他也看得十二分透彻；他露骨地说：

“人们除了相贼，
便是相需着玩偶罢了。”

所以

“我是不愿意那相贼的敌视我，
但也不愿利用的俳优蓄我；
人生旅路上这凛凛的针棘，
我只愿做这村里的一个生客。”

看得世态太透的人，往往易流于玩世不恭，用冷眼旁观一切；但作者是一个火热的人，那样不痛不痒的光景，他是不能忍耐的。他一面厌倦现在这世界，一面却又舍不得它，希望它有好日子；他自己虽将求得“毁灭”的完成，但相信好日子终于会到来的，只要那些未衰的少年明白自己的责任。这似乎是一个思想的矛盾，但作者既自承为“羸疾者”“颠狂者”，却也没有什么了。他所以既于现世间深切地憎恶着，又不住地为它担忧，你看他说：

“我固然知道许多青年，

受了现代的苦闷，

更倾向肉感的世界！

但这漫无节制的泛滥过后，

我却怀着不堪隐忧；

——纵弛！

——衰败！

这便是我不能不呼号的了。”

这种话或者太质直了，多少带有宣传的意味，和篇中别的部分不同；但话里面却有重量，值得我们几番的凝想。我们可以说这寥寥的几行实为全篇的核心，而且作诗的缘起也在这里了。这不仅我据全诗推论是如此，我还可请作者自己为我作证。我曾见过这篇诗的原稿，他在第一页的边上写出全篇的大旨，短短的只一行多些，正是这一番意思。我们不能忽视这一番意思，因为从这里我们可以看出他实在是真能爱这世界的，他实在是真能认识“生之尊严”的。

他说：

“但人类求生是为的相乐，

不是相呴相濡的苟活着。

既然恶魔所给我们精神感受的痛苦已多，

更该一方去求得神赐我们本能的享乐。

然而我是重视本能的受伤之鸟，

我便在实生活上甘心落伍了！”

他以为“本能的享乐尤重过种族的繁殖”；人固要有“灵的扩张”，也要“补充灵的实质”。他以为

“这生活的两面，

我们所能实感着的，有时更有价值！”

但一般人不能明白这“本能的享乐”的意味，只“各人求着宴安”，“结果快乐更增进了衰弱”，而

“羸弱是百罪之源，

阴霾常潜在不健全的心里。”

所以他有时宁可说：

“生命的事实，

在我们所能感觉得到的，

我终觉比灵魂更重要呢。”

他既然如此地“拥护生之尊严”，他的理想国自然是在地上；他想会有一种超人出现在这地上，创造人间的天国。他想只有理会得“本能的享乐”的人，才能够彼此相乐，才能够彼此相爱；因为在“健全”的心里没有阴霾的潜在的。只有这班人，能够从魔王手里夺回我们的世界。作者的思想是受了尼采的影响的；他说“本能的享乐”，说“离开现实便没有神秘”，说“健全的人格”，我们可以说都是从尼采“超人就是地的意义”一语蜕化而出。但作者的超人——他用“健全的人格”的名词——

究竟是怎样一种人格呢？我让他自己说：

“你须向武士去找健全的人格；
你须向壮硕像婴儿一般的去认识纯真的美。
你莫接近狂人，会使你也受了病的心理；
你莫过信那日夜思想的哲学者，
他们只会制造些诈伪的辩语。”

这是他的超人观的正负两面。他又说：

“我们所要创造的，不可使有丝毫不全；
真和美便是善，不是亏蚀的。”

这却是另一面了。他因为盼望超人的出现，所以主张“人母”的新责任：

“这些‘新生’，正仗着你们慈爱的选择；
这庄严无上的权威，正在你们丰腴的手里。”

但他的超人观似乎是以民族为出发点的，这却和尼采大大不同了！

作者虽盼望着超人的出现，但他自己只想做尼采所说的“桥梁”，只企图着尼采所说的“过渡和没落”。因为

“我所有的不幸，无可救药！
我是——
心灵的被创者，
体力的受病者，

放荡不事生产者，
时间的浪费者；
——所有弱者一切的悲哀，
都灌满了我的全生命！”

而且

“我的罪恶如同黑影，
它是永远不离我的！
痛苦便是我的血，
一点一点滴污了我的天真。”

他一面受着“世俗的夹拶”，一面受着“生存”的抽打和警告，他知道了怎样尊重他自己，完全他自己。

“自示孱弱的人，
反常想胜过了一切强者。”

他所以坚牢地执着自己，不肯让他慈爱的母亲和那美丽的孤女一步。我最爱他这一节话：

“既不完全，
便宁可毁灭；
不能升腾，
便甘心沈溺；
美锦伤了蠹穴，
先把他焚裂；
钝的宝刀，

不如断折；

母亲：

我是不望超拔的了！”

他是不望超拔的了；他所以不需要怜悯，不需要一切，只向着一条路上走。

“除了自己毁灭，

便算不了完善。”

他所求的便是“毁灭”的完成，这是他的一切。所谓“毁灭”，尼采是给了“没落”的名字，尼采曾借了查拉图斯特拉的口说：

“我是爱那不知道没落以外有别条生路的人；

因为那是想要超越的人。”

作者思想的价值，可以从这几句话里估定它。我说那主人公生于现在世界而做着将来世界的人，也便以这一点为立场。这自然也是尼采的影响。关于作者受了尼采的影响，我曾于读本篇原稿后和一个朋友说及。他后来写信告诉作者，据说他是甚愿承认的。

篇中那老人对主人公说：

“你的思想是何等剽疾不驯，

你的话语是何等刻覈？”

这两句话用来批评全诗，是很适当的。作者是有深锐的理性和远到的眼光的人；他能觉察到人所不能觉察

的。他的题材你或许会以为奇僻，或许会感着不习惯；但这都不要紧，你自然会渐渐觉到它的重量的。作者的选材，多少是站在"优生"的立场上。"优生"的概念是早就有了的，但作者将它情意化了，比人更深入一层，便另有一番声色。又加上尼采的超人观，价值就更见扩大了。在这一点上，作者是超出了一般人，是超出了这个时代。但他的理性的力量虽引导着他绝尘而驰，他的情意却不能跟随着他。你看他说：

"但我有透骨髓的奇哀至痛，
——却不在我所说的言语里！"

其实便是在他的言语里，那种一往情深缠绵无已的哀痛之意，也灼然可见。那无可奈何的光景，是很值得我们低徊留恋的。虽然他"常想胜过了一切弱者"，虽然他怎样的嘴硬，但中干的气象，荏弱的情调，是显然不曾能避免了的。因袭的网实在罩得太密了，凭你倔强，也总不能一下就全然挣脱了的。我们到底都是时代的儿子呀！我们以这样的见地来论作者，我想是很公平的。

（十五年八月二十七日。）

《熬波图》

近来读了元朝陈椿的《熬波图》。这是一本有趣的书，记着那时松江一带煎盐的生活。

这本书现在印入罗振玉氏《吉石盦丛书初集》，系珂罗版影印。但《熬波图诗》却早已载入《两浙盐法志艺文类》①；罗氏《雪堂丛刻》中也有《熬波图咏》，诗前的"说"，一并录载。罗氏记云：

> 元陈椿《熬波图》一卷，《四库》著录，乃馆臣就《永乐大典》辑录，中缺五图；其书盖久佚矣。今年春，有以此图二巨册乞售者，乃定邸②旧藏。图至精细；前冠《提要》，后署"焦秉贞恭绘"款。《提要》成于乾隆中叶以后，焦秉贞则圣祖时已待诏画院；无出自秉贞之理。殆嘉庆朝画院诸臣就《大典》本临摹，后人妄增焦款也。念此书藏于"中秘"，人间不得而窥，而宋元间人记述制盐之书，绝无传者；因录其题咏，付之手民——其图精细，不能摹写付印，为可憾也！宣统甲寅六月。

但两年后这本“精细”的图便印出来了，这使现在读着的我们很高兴的！

《提要》云：

> 《熬波图》，元陈椿撰。椿，天台人，始末未详。此书乃元统③中椿为下砂场盐司，因前提干旧图而补成者也。自《各团灶座》至《起运散盐》，为图四十有七。图各有说，后系以诗。凡晒灰，打卤之方，运薪，试莲④之细，纤悉必具。亦楼璹《耕织图》，曾之谨《农器谱》⑤之流亚也。
>
> 序言地有瞿氏，唐氏，为盐场提干；讳守仁而佚其姓。考云间旧志，瞿氏实下砂望族。……然作是图者，不知为谁。至唐氏，则旧志不载，无可考见矣。诸图绘画颇工，《永乐大典》所载，已经传摹，尚存梁度。惟原缺五图，世无别本，不可复补。……盖原本已佚脱也。

《提要》说陈椿“因前提干旧图而补成”此图，这是据陈自序。事情是这样的：

> 浙之西，华亭东，百里，实为下砂；滨大海，枕黄浦，距大塘，襟带吴松，扬子二江；直走东南，皆斥卤之地——煮海作盐，其来尚矣。宋建炎⑥中，始立盐监。地有瞿氏，唐氏之祖，为监场，为提干者。至元丙子，⑦又为土著，相副“管勾”官，皆无其任者也。
>
> 提干讳守仁，号乐山；弟守义，号鹤山。……鹤山尤为温克，端有古人风度，……授忠显校尉，海道运粮

千户。深知煮海渊源，风土异同，法度终始；命工绘为长卷，命曰《熬波图》。将使后人知煎盐之法，工役之劳，而垂于无穷也。惜乎辞世之急！

仆曩吏下砂场盐司，暇日访其子，讳天禧，号敬斋，于众绿园堂（《两浙盐法志》所载无"堂"字）出示其父所图草卷，披览之余，了然在目，如示诸掌。呜呼，信知仁民之心，如是其大乎！

…………

今观斯图，真可谓得其情，备而详矣。然而浙东竹盘⑧之殊，改法立仓之异，犹未及焉。敬斋慨然属椿而言曰："成先君之功者，子也；子其为我全其帙而成其美"云。椿辞不获已，敬为略者详之，缺者补之。

图几成而敬斋下世。至顺庚午，⑨始得大备；行锓诸梓，垂于不朽。……有意于爱民者，将有感于斯图，必能出长策以苏民力；于国家之治政，未必无小补云。

细看此篇所叙，图是提干的兄弟命工绘画，与提干是无关的。《提要》中"因前提干旧图而补成"一语，似有错误。这位原作者鹤山，我们现在还无法知道他的姓氏，实为遗憾。续作者陈椿，自然更是要紧。鹤山的图，只是"草卷"，到他手里，才成完书。但我们也不能知道他的全部的历史。《提要》里说的，全据他的自序，于我们毫无帮助；此外只有元朝陈旅（此人颇有文名）作的《运司同知睢阳赵公（知章）德政碑记》（《两浙盐法

志·艺文》三)里有"民感之(赵)不忘,……属寓士陈椿来征予文纪之"一语。这时是元顺帝至元中,已在《熬波图》成书后好几年了。赵知章是松江分司;可知陈椿那时还在松江(华亭)住着呢。

现在我将书中四十七图分为十组;让我们看看"熬波"这一件事里,共包含几个程序:

一、盖造房舍。计《各团[10]灶舍》,《筑垒围墙》,《起盖灶舍》,《团内便仓》四图。

二、裹筑灰淋及池井[11]。计《裹筑灰淋》,《筑垒池井》,《盖池井屋》三图。

三、引入海水。计《开河通海》,《坝堰蓄水》,《就海引潮》,《筑护海岸》,《车接海潮》,《疏浚潮沟》六图。

四、辟治摊场。计《开辟摊场》,《车水耕平》,《敲泥拾草》,《海潮浸灌》,《削土取平》,《棹水泼水》六图。

五、晒灰淋卤。计《担灰摊晒》,《篠灰取匀》,《筛水晒灰》,《扒扫聚灰》,《担灰入淋》,《淋灰取卤》六图。

六、载卤入团。计《卤船盐船》,《打卤入船》,《担载运盐》,《打卤入团》四图。

七、斫柴运柴。计《樵斫柴薪》,《束缚柴薪》,《砍斫柴生》,《塌车镭车》,《人车运柴》,《镭车运柴》六图。

八、冶制铁盘[12]。计《铁盘模样》,《铸造铁柈(同

“盘”)》,《砌柱承柈》,《排凑盘面》,《炼打草灰》,《装泥柈缝》六图。

九、煎盐。计《上卤煎盐》,《捞洒撩盐》,《乾柈起盐》,《出扒生灰》⑬四图。

十、收盐运盐。计《日收散盐》,《起运散盐》二图。书中《筑垒围墙》和《起运散盐》二图互舛,不知是何时弄错的。

又以书中所载与《两浙盐法志》较,《盐法志》有诗无说,前经述及;但在《熬波图诗》之前,却多《题熬波图》一诗,与前者并题为陈椿作。这首诗说他作书之旨,与自序所说相通,是很重要的。诗云:

> 钱塘江水限吴越,三十四场分两浙:五十万引⑭课重难,九千六百户⑮优劣。火伏⑯上中下三则,煎连春夏秋九月,程严赋足在恤民,盐是土人口下血!

这一本《熬波图》有三种价值,我们可从三方面论之:一是政治的,二是学术的,三是艺术的。《提要》列入“史部”“政书类”,是着重它政治的一面。

陈椿序中述鹤山命工作图之意,“将使后人知煎盐之法,工役之劳。”他自己则希望:“有意于爱民者,将有感于斯图,必能出长策以苏民力;于国家之治政,未必无小补云。”他们俩的意思其实是相同的:一面存典制

以备后人实施和改良之参考；一面写出工役劳苦的详情，俾在上者览之——盖亦讽谏之意。明彭韶《上盐场图诗略》⑰说：

自古圣帝明王，莫不以稼穑艰难为念；忠臣贤士，亦莫不以敷陈民事为先。故有书《豳风》，《无逸》以进者，有进《农桑耕织图》⑱者，有献《流民图》⑲者；要之，期于深宫之中，寓目动心，不至视民如草芥矣。

然庶民之中，灶户尤苦。惜乎古今未有图咏。……（按：彭当是未见此图。）

这一节话说讽谏的意思最明白，可借作陈序的注脚。原来元代两浙盐赋最重，而且有加靡已（至顺帝至正三年，始有减去一十万引之事⑳）。前引陈旅《赵公德政碑记》里说：

昔至元㉑盐筴之榷于两浙也，以引计，凡四万耳；后寖溢至四十八万。而松江之额，十万有奇；民其得无瘵乎！（按：与《元史》及《新元史·食货志》稍有出入。）

你看，不及百年，增赋已至十二倍之多！两浙赋额既重，而松江赋额又在两浙中最重，其民自然困悴不堪！陈序所谓"仁民之心"，所谓"爱民"，当系确有所感而发，不得作寻常门面语看。只是这种居高临下，为民请命的怜愍态度，在现在已无多少价值可言罢了。

罗振玉氏说："念此书藏于'中秘'，人间不得而窥，

而宋元间人记述制盐之书，绝无传者；因录其题咏，付之手民。”他的话有两层意思：一是此书乃难见之奇书，足备藏书家之一格。二是此书乃研究元代制盐方法仅存之书。此书的难见，大约不仅清代为然；由前引彭韶的话，可推至明代也已流行极少。不过明初尚见刻本，故《永乐大典》得据以传摹。现在刻本固绝不可见，《大典》又经散失，其载有此书之卷帙，亦不知存佚如何（袁同礼先生的《〈永乐大典〉现存卷目》[22] 中无此）。罗氏所藏本，要算仅存的硕果了。我们所得见者，虽只是这第四手的，不全的本子（《大典》所载原已不全，见上文），也要算很有眼福了。此书既为元人记述制盐方法仅存之书，自甚有关于史学；而有图佐说，尤为可贵之至。郑樵《通志·图谱略·索象篇》说：

> 见书不见图，闻其声不见其形；见图不见书，见其人不闻其语。图至约也，书至博也；即图而求易，即书而求难。

《明用篇》又说：

> 善为学者，如持军治狱；若无部伍之法，何以得书之纪？若无核实之法，何以得书之情？

可见要治“实学”，非有图谱不行，虚文无济于事。郑氏所举图谱之学凡十六种，所称“无图有书不可用”者，盐法也正是如此。要明白当世的盐法，已须靠图为用；要

明白前代的盐法，图自然更不可少。

艺术的一面，最值得注意的，自然是那些图的画工。《提要》说，“诸图绘画颇工，《永乐大典》所载，尚存槩度。”罗振玉氏说，“图至精细”，“殆嘉庆朝画院诸臣就《大典》本临摹。”本书绘画的工细，确是可爱。工细而能生动，所以才好；若笔下板滞，虽工细也无味了。本书中便是“界画”，也鲜明有致；其余画工作则确是正在工作，画休息则确是正在休息。我且举一两个例：如《团内便仓》图中，一人在地上，双手捧一叠瓦，两足离立，仰望屋上人，回声作势；瓦儿欲脱手而出。屋上人则两足一前一后，弓着腰，向下摊开双手；只等着接那一叠瓦。又如《车水耕平》中，一老一少在水车旁石上对坐。老者右胫横加于左股上，以两手抱着；少者右手据石，左手拿着蒲葵扇，向老者指点着，张口似有所语。这每一图里，两人间的神情，均能密合无间；但眼光尚未能相属，是一小疵。又如《樵斫柴薪》中，一人释镰刀于地，蹲着，两手高举长的茶瓶，仰首就饮，渴态可笑。旁一人也蹲着，就砺石上磨镰刀，却又极为从容，相形之下，更觉可笑了。至于骀背龙锺的老翁，望之俨然的“北军”，画来也都维妙维肖。

最有趣的，各图都能“于百忙中着些闲笔”。每幅

上端，往往有些远景；或写乱山，或写烟水，又以小桥村舍，杂树飞禽，点缀其间。每幅中间，灶丁们工作之外，又往往插入些闲人闲事：如老翁负小儿，指点工作，少妇门内看闲，儿童画地着棋，或倚阑垂钓；乃至群鸡觅食，两狗相扑等等。而所画人物，所布景色，位置和情形，又无一幅有重复处。这样，每幅图都是一个新鲜的境界，使人神往，愿厕身其间。作图本意，原要使后人知“工役之劳”；但这一点似乎失败了。我们只觉得灶丁们家人父子，融融泄泄；一味勤勤恳恳地工作，毫不计较似的。即有“北军”在旁监视，他们仍是自得其乐，无一些跼蹐之态。我们明知实际上未必如此，但图中确是如此。本图使我们只觉着“熬波”生活之可乐，而不见其苦处，使我们超乎实际的苦乐之上而“无关心”。也许创意作图者或临摹者泽于“温柔敦厚”的诗教者甚深，不愿露骨地画出，却留待阅者自去深思熟味，亦未可知。还有一事，我们现在所见的图的底本，大约是“嘉庆朝画院诸臣就《大典》本临摹”；我所论即以此临摹，影印之图为据。至于《大典》的图与原书的图，和现在所存，有同异否，有精粗之别否，我一概不知。若但凭猜想，原书之图或竟不如临摹之本，亦未可定。因为原作图者只是画工，临摹者却大约都是画院诸臣；且传刻总要失真，当不如手绘者之奕奕有神采的。

图咏多五言，也有杂言的。图咏本以补图与说之不及，而实侧重在陈说灶户的疾苦，冀人“寓目动心”；与白居易的《秦中吟》，《新乐府》旨趣略同。但诗过质实，自不能及白。其中记叙，说明诸语，往往如《盖池井屋》图咏云，“固非人所居，但防天雨雨”之类，殆同歌诀，殊无深致。然如：《篠灰取匀》云，“一片灰场几经手，壮者尪羸肥者瘠。”《担载运盐》云，“日西比及到团前，牛却长叹人无言。”《砍斫柴乍》云，“黄茅斫尽盐未足，官司熬熬催火伏；有钱可买邻场柴，无钱之家守盐哭。”《捞洒撩盐》云，“人面如灰汗如血，终朝彻夜不得歇。”诸语叙事，却颇有筋力。至于代述灶户情意处，更多精警可喜。此类语极多，几乎每诗皆有；教训之意，不显于图者，乃显于咏。如《裹筑灰淋》云，“作劳口舌干，咸水觉有味；早知作农夫，岂不太容易！”《疏浚潮沟》云，“但得朝朝水满沟，一生甘作泥中鳅！”《敲泥拾草》云，“十指尽皲瘃，那复问肩背！”都语婉意长，耐人寻味。其余议论语如：《上卤煎盐》云，“烹煎不顾寒与暑，半是灶丁流汗雨！”讽谕语，如《砌柱承柈》云，“满盘白雪积如山，不比金茎但承露。”景语，如：《辐车运柴》云，“空车晚归去，牛背载寒鸦。”《铸造铁柈》云，“间看炉鞴弃荒郊，当时闹热今如水。”或片言居要，或委曲有情致，也都可诵。

以上只是摘句，现在举全篇精警者，如《车接海潮》云：

翻翻联联，荦荦确确，东海巨蛇才脱壳。滔滔车腹水逆行，辊辊车声雷大作，能消几部旱龙骨，翻得阳侯波欲涸！谁家少妇急工程？径上车头泥两脚！（按：今图中实无少妇。）

此诗写水车的形状，功用，活泼得神，可称状物之工。而末二语笔弄余妍，似不经意，却有无限隐恫存于言外。少妇何必“急工程”，“急工程”者自有人在；而偏说少妇者，所谓“风人之旨”。如此说法，并非求之太深；其实便是顺文直解，着此二语于本诗之末，也尽有风致的。又如《担灰摊晒》云：

海天无风云色开，相呼上场早晒灰。满场大堆仍小堆，前担未了后担催。少妇勤作亦可哀，草间冬日眠婴孩。正苦饥腹鸣如雷，转头馌妇从西来。（按：今图中无少妇，有婴孩在西；作者或“想当然耳”。）

此诗虽不及前作，但写婴孩冬日眠草间，“工役之劳”自见，又“馌妇”即“少妇”，“勤作”即指“馌”而言，章法颇曲。又如《干样起盐》云：

大样未冷火初歇，轻轻划样休划铁。有如昨夜未完月，妖蟆食破圆还阙；又如水晶三角片，又如蒸饼十字裂。正愁天上多苦雾，却喜海滨有咸雪！

此诗虽甚朴质，但写样的形状却像极，且甚有趣；故不觉其粗俗。“正愁”一句，语意双关；与明彭韶《放盐图诗》中“谁念味中苦，搔首空踌躇”[23]略同。

诸咏虽一再力陈灶户的疾苦，但丝毫不带着不平的气分，这正是时代使然。他们是很安分的，所要求的只是一些怜悯，一些仁政而已。灶户这样想，陈椿等也为他们这样想；反映在那些诗里的，便都是些“怨而不怒”，低首下心的哀诉了。他们的理想，取诗中三语，便可包括罄尽：所谓“公利私亦利”是一，“但愿天公平，无水亦无旱！”是二；而后者尤重，这也就是全部图咏的精神了。

图咏与说，皆楷书，字体在欧、赵之间，极秀整有致。说中偶有夹注，大抵解释名义。其中数见“未详”字样，足证此项注文系后人所加；但不知加于何时。

周作人先生在《儿童的书》一文中，论及中国儿童画之少；他说道，“如焦秉贞的《耕织图》却颇适用，把他翻印出来，可以供少年男女的翻阅。”[24]焦秉贞的图，不知是不是临摹楼琦的；两种图我都未见过，无从悬揣。我想这本《熬波图》性质与《耕织图》相类（《提要》说），也多“线画”，图咏与说又浅显易解，而咏尤可诵。若作为“儿童的书”，或者也适用的。只是无单行本，而《吉石盦丛书》印得既少，价钱又贵，一般人不易得着；这是很可惜的。

与本书类似的材料，我现在所能知道的，尚有下列三种：

一，元盛或《耙盐词》[25]。盛或是元末人，与本书作者差不多同时；其说自可供参考之用。词云：

> 朝耙滩上泥，暮煮釜中雪。妾身煎盐不辞苦，恐郎耙泥筋力竭！君不见东家阿娇红粉媚，不识把锄巧梳髻；昨日典金钗，愁杀官盐价高贵！

此诗文采自然是好，局格亦佳；但似不及本书诸咏的真切感人。

二，明彭韶《两浙盐场图咏》。明夏时正序[26]云：

> 公继是奉有整理两浙盐法之命。逮竣，还，乃法《无逸》，《豳风》，采摭两浙盐场景物事情，分为八节：曰盐场，曰山场，曰草荡，曰淋卤，曰煎盐，曰征盐，曰放盐，曰追盐。绘为八图；图各有序，复系以诗。诗咏其情，序叙其事，图写其状。即之以观，则灶丁之贫难困苦，一展舒可得之。……亦既进呈。……〔两浙都转运使，西蜀〕晏君……于是取图之副，刻梓以传。

此书未经《四库》著录，恐已亡佚；但图咏尚存《两浙盐法志·艺文类》中，题为《恤灶图八咏》[27]（第八咏题《追赔图》，亦与前引彭《上盐场图诗略》不同）。诗甚妥贴。《盐场图》有云：

> 薪桂与炊玉，晨昏增感怆。敝屋栖寒芦，新畲倚

孤嶂。怀土思依依，承家如草荆。

末二语写灶户虽已穷困到“无以为家”，但仍恋恋故土，不忍远去。为上文“感怆”二字下一注脚，甚委曲有致。又《煎盐图》云：

一勺尽倾泻，万灶俱焚爇。沈沈红雾收，蹙蹙晴波竭。敛之白盈箕，凝华粲如雪。

此数语气象甚佳。又《征盐图》云：

儋石四面至，仓庾一朝盈；盐官唱簿历，“折阅”频呼声。

描写盐官的贪酷，可称淋漓尽致了。

三，《两淮盐法志》卷四《图说》上。本卷共二十八图：除文汇，文宗两阁外，“淮南之盐法十六，淮北之盐法十。”淮南的图，起于《引荡刈草》，终于《子盐开江》；淮北的图，起于《筑井铺池》，终于《乌沙河开行》。诸图兼括制盐，运盐二事，甚为简略；与《熬波图》之只重制盐，不厌求详者不同。图尚工细，间亦有景物点缀，但不及《熬波图》的讲究与多变化；且经传刻，究觉板滞多了。

（十二月二十二日完。《小说月报》第十八卷第二号，一九二七年二月。）

---

① 本文所引各盐法志，均据清嘉庆朝重修本。

② 定亲王永璜，乾隆长子。
③ 元顺帝年号。
④ 以石莲试卤咸淡之法；详见书中《淋灰取卤》图说。
⑤ 《文献通考·经籍考》著录。《提要》中无此书；大约已亡佚了。
⑥ 宋高宗年号。
⑦ 元世祖至元十三年。
⑧ 煎盐之盘，浙东以竹编之；详见书中《铁盘模样》图说。
⑨ 元文宗至顺元年。
⑩ 煎盐之所。
⑪ 灰淋乃淋卤之土窟；池井则所以贮卤者也。
⑫ 煎盐之盘，用数铁块拼成。
⑬ 未经淋卤之新灰也；旧灰必须时有新灰掺入，方能保存其性。
⑭ 商人纳钞运盐，谓之盐引；元制每盐一引，重四百斤。
⑮ 煎盐民户，谓之灶户；灶户有定额，是一种官役；岁有定课，不容规避。
⑯ 火之起伏也；一火伏出盐若干，有定额。上中下则，系指旺月（如阴历六月）、淡月而言。
⑰ 见《长芦盐法志·附编·援证》九。
⑱ 宋楼璹。
⑲ 宋郑侠。
⑳ 据元潘嘉《运司堂卿李公政绩碑记》（《两浙盐法志·艺文》三）。
㉑ 元世祖年号。
㉒ 见《中华图书馆协会会报》第一卷第四期。
㉓ 见后。
㉔ 《自己的园地》一四六页。
㉕ 《图书集成·经济汇编·食货典·盐法部·艺文》四。
㉖ 《两浙盐法志·艺文》二。
㉗ 《图书集成·盐法部·艺文》四亦载《草荡》，《淋卤》，《煎盐》，《放盐》四咏。

《歧路灯》

《歧路灯》① 是中国旧来仅有的两部可以称为真正"长篇"的小说之一；另一部便是谁也知道的《红楼梦》。本书现在才出了第一册，但回目已全有了；依据这一册的材料，我们可以将全书考量一番。

本书出版以后，有过两篇介绍批评的文字：一是郭绍虞先生的《介绍〈歧路灯〉》，见《文学周报》五卷二十五号；一是《大公报·文学副刊》里的一篇。郭先生所论极为详细；他从各方面估量本书的价值。他的话都很精当，实在是一篇好的文学批评，虽然他只题为"介绍"。我希望读《歧路灯》的人，在读前或读后，都去读一读那篇"介绍"文。

我对于本书的意见，差不多完全与郭先生相同。现在所要说的，只是就他的意见加以引申。因为本书略后于《儒林外史》，而与《红楼梦》同时，郭先生文中便拿这三部小说来相比，我也想用这种办法。先论题材。

《歧路灯》的题材，简单地说，只是“败子回头”。但这个败子，本来并非败子，他父亲竭尽心力，原想他成为一个克家的令子；而他自己也时时在理欲交战中。他父亲死了，他结交了“匪类”；因为习染的关系，便让欲将理战胜了。“东扯西捞，果然弄的家败人亡”。后来受够了“贫苦熬煎”，阅历了人世险诈，加以族人，父执，义仆等的规劝，这才“改志换骨”，重新让理将欲战胜了。这个理欲不断的战争和得失，便是本书的教训，或说是理想。原序里所谓彝常伦类间的发明，便是这个；《歧路灯》之名，也便指此。中国近世小说都有一个教训或理想；象《红楼梦》的人生如幻梦，《儒林外史》的讽刺功名热，都是的。这种教训或理想若能渗透在全书内，具体地写出来，使人不觉其为教训或理想，便是高手。这非对于所表达的教训或理想，先有一番真诚的透辟的体味不可。若只是在开篇，结尾，或书中各处，泛泛地抽象地发些不痛不痒的议论，那是一些影响没有；读者但觉得是讨厌的滥调罢了。《歧路灯》比起《红楼梦》和《儒林外史》，抽象的理学话确是多些，但作者却仍能一样地将自己的理想渗透于全书内；因为书中理学话究竟也并不太多。冯友兰先生的序里，说此书道学气虽重，但所写大部分是道学的反面，所以不至陈腐。这种对照的取材，正是容易入人的，表达理想的法子。而那

些理学话，又都是作者阅历有得之言，说得鞭辟入里，不枝不蔓；虽是抽象的，却不是泛泛的；所以另有一种力量，不至与老生常谈相等。至于我们现在赞同与否，自当别论。

次论结构。《儒林外史》现在虽号为长篇小说，但实在还是杂记小说；因为它是一段一段的零星记载联缀起来的。《红楼梦》在我们知有《歧路灯》以前，确是中国旧来唯一的真正长篇小说，可惜没有完；高鹗续作，也未能尽如人意。且这书头绪纷繁，不免时有照顾不到之处；因此结构上有松懈的地方。至于《歧路灯》，虽也"记载一家的盛衰"，与《红楼梦》同，如郭先生所说；但节目却少得多。这因书中人物不多之故，检回目可知。人物不多，作者便可从容穿插，使它的情节有机地发展；所以全书滴水不漏，圆如转环，无臃肿和断续的毛病。譬如开卷第一回，"念先泽千里伸孝思，虑后裔一掌寓慈情"，说谭孝移——主人公谭绍闻的父亲——从祥符到丹徒去修家谱，祭祖茔，存问宗族，看见那边子弟都用功读书，回来时便忧虑着自己孩子的教育，这样引起了全书。这一回的题材，与书名一样，实是太迂腐些；看了教人昏昏欲睡。我初读此书，翻阅第一回，觉得没味，便掠在一旁；隔了多日，偶然再翻第二回，却觉得渐入佳境，后来竟至不能释手。本书至今

不为人注意，我想它对于读者的第一印象不大好，是一大原因；一定有些人看了书名或翻了前数页，就不愿再看下去。但这一回文字在结构上，却是极有意义的：它不但很自然地引出全书，并且为后面一个大转机的伏线；末四卷（共二十卷）全由这一回生出。那败子所以能回头，固有其内心上的变化，但到了"上天无路，入地无门"的地步，若没有人援引一下，也无从上进的；这个援引的人，便在第一回里伏了根。这样大开大阖而又精细的结构，可以见出作者的笔力和文心。他处处使他的情节自然地有机地发展，不屑用"无巧不成书"的观念甚至于声明，来作他的借口；那是旧小说家常依赖的老套子。所以单论结构，不独《儒林外史》不能和本书相比，就是《红楼梦》，也还较逊一筹；我们可以说，在结构上它是中国旧来唯一的真正长篇小说。

次论描写。本书不但能写出各式人，并且能各如其分。《儒林外史》的描写，有时不免带有滑稽性的夸张，本书似乎没有。本书尤能在同一种人里，写出他们各别的个性；这个至少不比写出各色人容易。如他写娄潜斋，侯中肴，惠养明同在谭家做过教读先生，但心地，行止是怎样悬殊！又如谭绍闻，王隆吉，盛希侨都是好人家子弟，质地都是好的，都是浮荡少年；这样的相同，而度量，脾气又是怎样差异！作者阅世甚深，极

有描写的才力，可惜并没有尽其所长。他写道学的反面，原只作为映衬之用。他并不要也不肯淋漓尽致或委曲详尽地写出来；所谓“劝百而讽一”，想他是深以为戒的。但是他写得虽简，却能处处扼要，针针见血。这种用几根有力的线条，画出鲜明的轮廓的办法，有时比那些烦琐细腻到使人迷惑的描写，反要直捷些，动人些。但以与《红楼梦》的活泼，《儒林外史》的刻画相比，却到底是不如的；因而熏染的力量也就不及它们了。本书之所以未能行远，这怕也是一个原因吧。至于作者自己，他对于那些描写法，大约实在有些不屑；看原序中痛诋《三国志》，《水浒》，《西游记》，《金瓶梅》四书，便可知道。这原不大高明；可是他的书既从反面取材，终于也就不能不多少运用一些描写的本领了。

若让我估量本书的总价值，我以为只逊于《红楼梦》一筹，与《儒林外史》是可以并驾齐驱的。

（一九二八年十一月二十二日毕。

《一般》第六卷第四号。）

---

① 清李绿园著。朱先生见到的是一九二七年朴社版第一册（后未续出），仅前二十六回。一九八〇年中州书画社出版了栾星的校注本，共一〇八回。——编者

给《一个兵和他的老婆》的作者——李健吾先生

（即拟此书的文体）

我已经念完勒《一个兵和他的老婆》得故事。我说，健吾，真有你得！

我说，这个兵够人味儿。他是个粗透勒顶得粗人，可是他又是个机灵不过得人。瞧那位店东家两回想揭穿他俩得事儿，他怎们对付来着！还有，他奉勒营长得命令，去敲那位章老头儿——就是他得丈人勒——去敲他得竹杠得时候，恰巧他亲家说他将女儿玉子窝藏起来勒，他俩正闹得不得开交哪。你瞧，他会做得面面儿光；竹杠是敲上勒，却不是他丈人章老头儿！张冠李戴，才有趣哪。他有这们多得心眼儿，加上他那个当兵得大胆子，——真想不到——他敢带勒逃出来得章玉子，他得老婆，“重入家门”。这们着，他俩才成就勒美满得姻缘；不然，后来怎样，只有天知道啦。可是，顶

要紧得，他是个有良心得人。要是他在马房里第一回看见他老婆得时候，也象他那三个弟兄得性儿，那可不什们都完啦；压根儿这本书也就甭写啦。所以我说这个兵够人味儿。他有一个健康得身子，还有一颗健康得心。可是，健吾，咱们真有过这们胆儿大，心儿细，性儿好得兵？你相信？不论你怎们回答，我觉得这不是现在真有得人；这是你笔底下造出来得英雄。他没有兵们得坏处，只有他们得好处；不但有他们得好处，还有咱们得——干脆说你得——好处。这们凑合起来，他才是个可爱得人。至于章玉子，他得老婆，那女得多少有得儿古怪。但是她得天真烂漫，也可爱得；做他那样子得人得老婆，她倒也合式。

他得说话虽然还不全象一个兵，但是，也够干脆得啦。咱们得作家们，说起话来，老是斯斯文文得，慢声慢气得；有得更是扭扭捏捏，怪声怪气得。至少也得比平常人多绕上几个弯儿。这们着也有这们着得好处，可是你也这一套，我也这一套，叫人腻得慌。象他那们大刀阔斧，砍一下儿是一下儿得，似乎还很少哪。他不多说一句话，也不乱说一句话；句句话从他心坎儿上出来，句句话打在咱们心坎儿上——句句话紧紧得凑合着，不让漏一丝缝儿。好比船上得布篷，灌满勒风，到处都急绷绷得。他得话虽说有五段儿，好象是一口气

说完勒似得；他不许你想你自己得，忘了他得。可是你说他真得着忙？不不！他闲着哪。他老是那们带顽带笑得。你说他真得有什们，说什们，象一个没有底儿得布袋？不不！他老忘不了叫你着急，叫你担心，那位店东家两回得吓诈，且甭提，只提“他们头一宵的恩爱”那一段，那女得三回说到嘴边又瞒过勒得那句话，你能不纳闷儿？再说，“他老婆重入家门”那一段，先说他带勒“一位没有走过世面得弟兄”，上他丈人家去。你想得到，这位护兵会变成他得老婆哪？可惜临了儿他那位丈人拐勒一个不大圆得弯儿；我不信那个老头儿真会那们着崇拜“先王得礼法”！要让他换个样子，另拐上一个弯儿，就好勒。就是这收梢，不大得劲似得。

除勒这一处，健吾，我敢保这本书没有错儿！

（十七年十二月四日。）

《老张的哲学》与《赵子曰》

《老张的哲学》①，为一长篇小说，叙述一班北平闲民的可笑的生活，以一个叫老张的故事为主，复以一对青年的恋爱问题穿插之。在故事的本身，已极有味，又加以著者讽刺的情调，轻松的文笔，使本书成为一本现代不可多得之佳作，研究文学者固宜一读，即一般的人们亦宜换换口味，来阅看这本新鲜的作品。

《赵子曰》②这部作品的描写对象是学生的生活。以轻松微妙的文笔，写北平学生生活，写北平公寓生活，非常逼真而动人，把赵子曰等几个人的个性活活的浮现在我们读者的面前。后半部却入于严肃的叙述，不复有前半部的幽默，然文笔是同样的活跃。且其以一个伟大的牺牲者的故事作结，很使我们有无穷的感喟。这部书使我们始而发笑，继而感动，终于悲愤了。（十七年十月《时事新报》。）

这是商务印书馆的广告。虽然是广告，说得很是

切实，可作两条短评看。从这里知道这两部书的特色是“讽刺的情调”和“轻松的文笔”。

讽刺小说，我们早就有了《儒林外史》，并不是“新鲜”的东西。《儒林外史》的讽刺，“慼而能谐，婉而多讽”（鲁迅《中国小说史略》二十三篇），以“含蓄蕴酿”为贵。后来所谓“谴责小说”，虽出于《儒林外史》，而“辞气浮露，笔无藏锋”，“描写失之张皇，时或伤于溢恶，言违真实，则感人之力顿微”（《小说史略》二十八篇）。这是讽刺的艺术的差异。前者本于自然的真实，而以精细的观察与微妙的机智为用。后者是在观察的事实上，加上一层夸饰，使事实失去原来的轮廓。这正和上海游戏场里的“哈哈镜”一样，人在镜中看见扁而短或细而长的自己的影子，满足了好奇心而暂时地愉快了。但只是“暂时的”愉快罢了，不能深深地印入人心坎中。这种讽刺的手法与一般人小说的观念是有联带关系的，从前人读小说只是消遣，作小说只是游戏。“谴责小说”与一切小说一样，都是戏作。所谓“谴责”或讽刺，虽说是本于愤世嫉俗的心情，但就文论文，实在是嘲弄的喜剧味比哀矜的悲剧味多得多。这种小说总是杂集“话柄”；“联缀此等，以成类书”（《小说史略》二十八篇）。“话柄”固人人所难免，但一人所行，决无全是“话柄”之理。如李伯元《官场现形记》，只叙此种，仿佛

书中人物只有"话柄"而没有别的生活一样，而所叙又有增饰。这样，便将书中人全写成变态的了。《儒林外史》有时也不免如此，但就大体说，文笔较为平实和婉曲，与此固不能并论。小说既系戏作，由《儒林外史》变为"谴责小说"，却也是自然的趋势。至于不涉游戏的严肃的讽刺，直到近来才有；鲁迅先生的《阿Q正传》，可为代表。这部书是类型的描写；沈雁冰先生说得好：中国没有这样"一个"人，但这是一切中国人的"谱"(大意)。我们大家都分得阿Q的一部分。将阿Q当作"一个"人看，这部书确是夸饰，但将他当作我们国民性的化身看，便只觉亲切可味了。而文笔的严冷隐隐地蕴藏着哀矜的情调，那更是从前的讽刺或谴责小说所没有。这是讽刺的态度的差异。

这两部书里的"讽刺的情调"是属于那一种呢？这不是可以简单回答的。《赵子曰》的广告里称赞作者个性的描写。不错，两部书里各人的个性确很分明。在这一点上，它们是近于《儒林外史》的；因为《官场现形记》和《阿Q正传》等都不描写个性。但两书中所描写的个性，却未必全能"逼真而动人"。从文笔论，与其说近于《儒林外史》，还不如说近于"谴责小说"。即如两位主人公，老张与赵子曰：老舍先生写老张的"钱本位"的哲学，确乎是酣畅淋漓，阐扬尽致；但似乎将"钱本

位"这个特点太扩大了些，或说太尽致了些。我们固然觉得"可笑"，但谁也未必信世界上真有这样"可笑"的人。老舍先生或者将老张写成一个"太"聪明的人，但我们想老张若真这样，那就未免"太"傻了；傻得近于疯狂了。如第十五节云：

> 他（老张）只不住的往水里看，小鱼一上一下的把水拨成小圆圈，他总以为有人从城墙上往河里扔铜元，打得河水一圈一圈的。以老张的聪明，自然不久的明白那是小鱼们游戏，虽然，仍屡屡回头望也！

这自然是"钱本位"的描写；是太聪明？是太傻？我想不用我说。至于赵子曰，他的名字便是一个玩笑；你想得出谁会有这样一个怪名字？世上是有不识不知的人，但大学生的赵子曰不会那样昏聩糊涂，和白痴相去不远，却有些出人意表！其余的角色如《老张的哲学》中的龙树古，蓝小山，《赵子曰》中的周少濂，武端，莫大年，欧阳天风，也都有写得过火的地方。这两部书与"谴责小说"不同的，它们不是杂集话柄而是性格的扩大描写。在这一点上，又有些象《阿Q正传》。但《正传》写的是类型，不妨用扩大的方法；这两部书写的是个性，用这种方法便不适宜。这两部书还有一点可以注意：它们没有一贯的态度。它们都有一个严肃的悲惨的收场，但上文却都有不少的游戏的调子；《赵子曰》

更其如此。广告中说“这部书使我们始而发笑，继而感动，终于悲愤了。”“发笑”与“悲愤”这两种情调，足以相消，而不足以相成。这两部书若用一贯的情调或态度写成，我想力量一定大得多。然而有这样严肃的收场，便已异于“谴责小说”而为现代作品了。

两部书中的人物，除《老张的哲学》中有老张，南飞生，蓝小山，《赵子曰》中的欧阳天风外，大都是可爱的。他们各有缺点和优点。只有《赵子曰》中的李景纯，似乎没有什么缺点；正和老张等之没有什么优点一样。李景纯是这两部书中唯一的英雄：他热心苦口，领导着赵子曰去做好人；他忍受欧阳天风的辱骂，不屑与他辩论；他尽心竭力保护王女士，而毫无所求；他“为民间除害”而牺牲了自己。老舍先生写李景纯，始终是严肃的；在这里我们看见作者的理想的光辉。这两部书若可说是描写“钱本位”与人本位的思想的交战的，那么李景纯是后者的代表而老张不用说是前者的代表——欧阳天风也是的。其余的人大抵挣扎于两者之间，如龙树古，武端都是的。在《老张的哲学》里，人本位是无声无臭地失败了。在《赵子曰》里，人本位虽也照常失败，但却留下光荣的影响：莫大年，武端，赵子曰先后受了李景纯的感化，知道怎样努力做人。前书只有绝望，后书却有了希望；这或许与我们时代有关，书中有

好几处说到革命，可为佐证。在这一点上，《赵子曰》的力量，胜过《老张的哲学》。可是书中人物的思想都是很浅薄的；《老张的哲学》里的不用说，便是李景纯，那学哲学的，也不过如此。大约有深一些的思想的人，也插不进这两部书里去罢？至于两书中最写得恰当的人，我以为要算《老张的哲学》里的赵姑父赵姑母。这是一对可爱的老人。如第十三节云：

> 王德、李应买菜回来，姑母一面批评，一面烹调。批评的太过，至于把醋当了酱油，整匙的往烹锅里下。忽然发觉了自己的错误，于是停住批评，坐在小凳上笑得眼泪一个挤着一个往下滴。
>
> …………
>
> 赵姑母不等别人说话，先告诉他丈夫，她把醋当作了酱油。
>
> 赵姑父听了，也笑得流泪，他把鼻子淹了一大块。

这里写赵姑母的唠叨和龙钟，惟妙惟肖；老夫妇情好之笃，也由此可见。这是一段充满了生活趣味的描写。两书中除李景纯和这一对老夫妇外，其余的人物描写，大抵是不免多少"张皇"的。——这也可以说是不一贯的地方。

这两部书的结构，大体是紧凑的。《老张的哲学》里时间，约莫一年；《赵子曰》里的，只是由冬而夏的三

季。时间的短促，有时可以帮助结构。《老张的哲学》里主角颇多，穿插甚难恰到好处；老舍先生布置各节似乎很苦心。《赵子曰》是顺次的叙述，每章都有主人公在内，自然比较容易。又《赵子曰》共二十七章，除八，九，十三章叙赵子曰在天津的事以外，别的都以北京为背景；《老张的哲学》却忽而乡，忽而城，错综不一，这又比较难些。《老张的哲学》里没有不关紧要的叙述，《赵子曰》里却有：第二章第四节叙赵子曰加入足球队，实在可有可无；又八，九，十三章，也似乎太详些——主角在北京，天津的情形，不妨少叙些。《老张的哲学》以两个女子为全篇枢纽，她们都出面；《赵子曰》以一个王女士为枢纽，却不出面。虽不出面，但书中人却常常提到她；虽提到她，却总未说破，她是怎样的人。象闷葫芦一样，直到末章才揭开了，由她给李景纯的信里，叙出她的身世。这样达到了"极点"，一切都有了着落。这种布置确比《老张的哲学》巧些。两书结尾都有毛病：《老张的哲学》末尾找补书中未死各人的结局，散漫无归；《赵子曰》末一段赵子曰向莫大年，武端说的话，意思不大明显，不能将全篇收住。又两书中作者现身解释的地方太多，这是"辞气浮露"的一因。而一章或一节的开端，往往有很长的解释或议论，似乎是旧小说开端的滥调，往往很杀风景的。又两书描写有类似的地

方，似乎也不大好；《老张的哲学》里的孙八常说“多辛苦”一句话，《赵子曰》里的武端也常说“你猜怎么着”，这未免有些单调；为什么每部书里总该有这样一个人？至于“轻松的文笔”，那是不错的。老舍先生的白话没有旧小说白话的熟，可是也不生；只可惜虽“轻松”，却不甚隽妙。可称为隽妙的，除赵姑父赵姑母的描写及其一二处外，便只有写景了；写景是老舍先生的拿手戏，差不多都好。现在举一节我最喜欢的：

> 那粉团似的蜀菊，衬着嫩绿的叶儿，迎着风儿一阵阵抿着嘴儿笑。那长长的柳条，象美女披散着头发，一条一条的慢慢摆动，把南风都摆动得软了，没有力气了。那高峻的城墙长着歪着脖儿的小树，绿叶底下，青枝上面，藏着那么一朵半朵的小红牵牛花。那娇嫩刚变好的小蜻蜓，也有黄的，也有绿的，从净业湖而后海而什刹海而北海而南海，一路弯着小尾巴在水皮儿上一点一点；好象北京是一首诗，他们在绿波上点着诗的句读。净业湖畔的深绿肥大的蒲子，拔着金黄色的蒲棒儿，迎着风一摇一摇的替浪声击着拍节。什刹海中的嫩荷叶，卷着一些幽情，放开的象给诗人托出一小碟子诗料。北海的渔船在白石栏的下面，或是湖心亭的旁边，和小野鸭们挤来挤去的浮荡着；时时的小野鸭们噗喇噗喇擦着水皮儿飞，好象替渔人的歌唱打着锣鼓似的：“五月来呀南风儿吹”噗喇噗喇，“湖中的鱼儿”噗喇“嫩又肥”噗喇噗喇。……那白色的

塔，蓝色的天，塔与天的中间飞着那么几只灰野鸽：一上一下，一左一右，诗人的心随着小灰鸽飞到天外去了。……（《赵子曰》第十六章第一节。）

这是不多不少的一首诗。

（十八年二月。）

---

①② 均为老舍作。——编者

《子夜》

这几年我们的长篇小说渐渐多起来了；但真能表现时代的只有茅盾的《蚀》和《子夜》。《蚀》写一九二七年的武汉与一九二八年的上海，写的是“青年在革命壮潮中所经过的三个时期”。能利用这种材料的不止茅君一个，可是相当地成功的只有一个。他笔下是些有血有肉能说能做的人，不是些扁平的人形，模糊的影子。《子夜》写一九三〇年的上海，写的是民族资本主义的发展与崩溃的缩影。与《蚀》都是大模规的分析的描写，范围却小些：只侧重在“工业的金融的上海市”，而经过只有两个多月。不过这回作者观察得更有系统，分析得也更精细；前一本是作者经验了人生而写的，这一本是为了写而去经验人生的，听说他的亲戚颇多在交易所里混的；他自己也去过交易所多次。他这本书是细心研究的结果，并非“写意”的创作。《蚀》包含三个中篇，字数还没有这一本多，便是为此。看小说

消遣的人看了也许觉得烦琐，腻味；那是他自己太“写意”了，怨不得作者。“子夜”的意思是“黎明之前”；作者相信一个新时代是要到来的。

这本书的主角，与《蚀》不同。主角是吴荪甫。他曾经游历欧美，抱着发展中国民族工业的雄图，是个有作为的人。他在故乡双桥镇办了一个发电厂，打算以此为基础，建筑起一个模范镇；又在上海开了一爿大丝厂。不想双桥镇给“农匪”破坏了，他心血算白费了。丝厂因为竞争不过日本丝和人造丝，渐渐不景气起来，只好在工人身上打主意，扣减她们的工钱。于是酝酿着工潮，劳资的冲突一天天尖锐化。那正是内战大爆发的时候，内地的现银向上海集中。金融界却只晓得做地皮，金子，公债，毫无企业的眼光。荪甫的姊丈杜竹斋便是一个，而且是胆子最小贪近利的一个。荪甫自然反对这种态度。他和孙吉人、王和甫顶下了益中信托公司，打算大规模地办实业。他们一气兼并了八个制造日用品的小工厂，想将它们扩充起来，让那些新从日本移植到上海来的同部门的厂受到一个致命伤。荪甫有了这种大计划，便觉得双桥镇无用武之地，破坏了也不足深惜了。

但这是个最宜于做公债的年头；战事常常变化，投机家正可上下其手。荪甫本不赞成投机，而为迅速的

扩充他们的资本，便也钻到公债里去。这明明是一个矛盾；时势如此，他无法避免。他们的企业的基础，因此便在风雨飘摇之中。这当儿他们的对头赵伯韬来了。他是美国资本家的“掮客”，代理他们来吞并刚在萌芽的民族工业的。那时杜竹斋早拆了信托公司的股；荪甫他们一面做公债，一面办厂，便周转不及；加上内战时货运阻滞，新收的八个厂的出品囤着销不出去。赵伯韬便用经济封锁政策压迫他们的公司，又在公债上与他们斗法。他们两边儿都不仅“在商言商”：荪甫接近那以实现民主政治标榜的政派，正是企业家的本色。赵伯韬是相对峙的一派，也是“掮客”的本色。他们又都代办军火；都做外力与封建军阀间媒介。他们做公债时，所想所行，却也不一定忠实于他们的政派。总之，矛盾非常多。荪甫他们做公债失败了，便压榨那八个厂的工人，但还是维持不下去。荪甫这时候气馁了，他只想顾全那二十万的血本，便投降赵伯韬也行。但孙、王两人不甘心，他们终于将那些厂直接顶给英、日的商人。现在他们用全力做公债了，荪甫将自己的厂和住房都押掉了，和赵伯韬作孤注一掷。他力劝杜竹斋和他们“打公司”；但结果杜竹斋反收了渔翁之利而去。荪甫这一下全完了。他几乎要自杀，后来却决定到庐山歇夏去。

这便是上文所谓“民族资本主义的发展与崩溃的缩影”。若觉得说得这么郑重，有些滑稽，那是因为我们的民族资本主义的进程本来滑稽得可怜。有人说这本书的要点只是公债、工潮。这不错，只要从这两项描写所占的篇幅就知道。但作者为甚么这样写？他决不仅要找些新花样，给读者换口味。这其间有一番道理。书中朱吟秋说：

> 从去年以来，上海一埠是现银过剩。银根并不要紧。然而金融界只晓得做公债，做地皮，一千万，两千万，手面阔得很！碰到我们厂家一时周转不来，想去做十万八万的押款呀，那就简直象是要了他们的性命；条件的苛刻，真叫人生气。（四三面。）

这并不是金融界人的善恶的问题而是时势使然。孙吉人说得好：

> 我们这次办厂就坏在时局不太平，然而这样的时局，做公债倒是好机会。（五三四面。）

内战破坏了一切，只增长了赌博或投机的心理。虽象吴荪甫那样有大志有作为的企业家，也到处碰壁，终于还是钻入公债里去。这是我们民族资本主义崩溃的大关键，作者所以写益中公司的八个厂只用侧笔而以全力写公债者，便为的这个。至于写冯云卿等三人作公债而失败，那不过点缀点缀，取其与吴、赵两巨头

相映成趣，觉得热闹些。但内战之外，外国资本的压迫也是中国民族工业的致命伤。这一点作者并未忽略；他只用陪笔，如赵伯韬所代理的托辣司，益中公司将八个厂顶给英、日商家，周仲伟将火柴厂顶给日本商家之类。这是作者善于用短，好腾出篇幅来专写他熟悉的那一方面。——民族资本主义在这两重压迫之下，自然会走向崩溃的路上去。

然而工厂主人起初还挣扎着，他们压榨工人。于是劳资关系渐趋尖锐化。这也可以成为促进资本主义崩溃的一个原因。但书中只写厂方如何利用工人，以及黄色工会中人的倾轧。也写工人运动，但他们的力量似乎很薄弱，一次次都失败了，不足以摇动大局。或者有人觉得作者笔下的工人太软弱些，但他也许不愿意铺张扬厉。他在《我们这文坛》一文（《东方杂志》三十卷一号）里说：

> 我们也唾弃那些，印板式的“新偶像主义”——对于群众行动的盲目而无批评的赞颂与崇拜。

他大约只愿意照眼睛所看的实在情形写；也只有这样才教人相信，才教人细想。书中写吴荪甫的丝厂里一次怠工，一次罢工；怠工从旁面着笔，罢工才从正面着笔。他写吴荪甫的愤怒，工厂管理人屠维岳的阴贼险恶，工会里的暗斗，工人的骚动，共产党的指挥，军警的

捕捉——罢工的各方面的姿态，在他笔底下总算有声有色。接着叙周仲伟火柴厂的工人到他家要求不停工的故事。这是一幕悲喜剧；无论如何，那轻快的进行让读者松一口气，作为一个陪笔是颇巧妙的。

书中以“父与子”的冲突开始，便是封建道德与资本主义的道德的冲突。但作者将吴荪甫的老太爷，写得那么不经事，一到上海，便让上海给气死了，未免干脆得不近情理。再则这第一章的主旨所谓“父与子”的冲突与全书也无甚关涉。揣想作者所以如此开端，大约只是为了结构的方便，接着便可以借着吴太爷的大殓好同时介绍全书各方面的人物。这未免太取巧了些。但如冯云卿利用女儿事，写封建道德的破产，却好。书中有一章专写农民的骚动；写冯云卿的时候，也间接地概括地说到这种情形以及地主威权的动摇。这些都暗示封建农村的势力在崩溃着。但那些封建的军阀在书中还是活跃着的。作者在《我们这文坛》里说将来的文艺该是“批判”的：“严密的分析”，“严格的批评”。他自己现在显然已向着这条路走。

吴荪甫的家庭和来往的青年男女客人，也是书中重要的点缀，东一鳞西一爪的。这些人大抵很闲，做诗，做爱，高谈政治经济，唱歌，打牌，甚至炼镖，看《太上感应篇》等等，就象天底下一切无事似的。而吴荪甫

却老是紧张地出入于几条火线当中。他们真象在两个世界里。作者写这些人，也都各具面目。但太简单了，好象只钩了个轮廓就算了，如吴少奶奶，她的妹妹，四小姐，阿萱，杜学诗，李玉亭等。诗人范博文却形容太甚，仿佛只是一个笑话，杜新箨写得也过火些。至于吴芝生，却又太不清楚。作者在后记里也承认书里有几个小结构，因为夏天他身体不大好，没有充分地发展开去，这实在很可惜。人物写得好的，如吴荪甫，屠维岳的刚强自信，赵伯韬的狠辣，杜竹斋的胆小贪利。可是吴、屠两人写得太英雄气概了，吴尤其如此，因此引起一部分读者对于他们的同情与偏爱，这怕是作者始料所不及罢。而屠维岳，似乎并没有受过新教育的人，向吴荪甫说的话那样欧化，也是不确当的。作者擅长描写女人，但这本书里却没有怎样出色的，大约非意所专注之故。

作者描写农村的本领，也不在描写都市之下。《林家铺子》(收在《春蚕》中)，写一个小镇上一家洋广货店的故事，层层剖剥，不漏一点儿，而又委曲入情，真可算得"严密的分析"。私意这是他最佳之作。还有《春蚕》，《秋收》两短篇(均在《春蚕》中)，也"分析"得细。我们现代的小说，正该如此取材，才有出路。

论 白 话

——读《南北极》与《小彼得》的感想

读完《南北极》① 与《小彼得》②，有些缠夹的感想，现在写在这里。

当年胡适之先生和他的朋友们提倡白话文学，说文言是死的，白话是活的。什么叫做“活的”？大家似乎全明白，可是谁怕也没有仔细想过。是活在人人嘴上的？这种话现在虽已有人试记下来，可是不能通行；而且将来也不准能通行（后详）。后来白话升了格叫做“国语”。国语据说就是“蓝青官话”，一人一个说法，大致有一个不成文的谱。这可以说是相当的“活的”。但是写在纸上的国语并非蓝青官话；它有比较划一的体裁，不能够象蓝青官话那样随随便便。这种体裁是旧小说，文言，语录夹杂在一块儿。是在清末的小说家手里写定的。它比文言近于现在中国大部分人的口语，可是并非真正的口语，换句话说，这是不大活的。胡适

之先生称赞的《侠隐记》的文字和他自己的便都是如此。

周作人先生的"直译"，实在创造了一种新白话，也可以说新文体。翻译方面学他的极多，象样的却极少；"直译"到一点不能懂的有的是。其实这些只能叫做"硬译""死译"，不是"直译"。写作方面周先生的新白话可大大地流行，所谓"欧化"的白话文的便是。这是在中文里参进西文的语法；在相当的限度内，确能一新语言的面目。流弊所至，写出"三株们的红们的牡丹花们"一类句子，那自然不行。这种新白话本来只是白话"文"，不能上口说。流行既久，有些句法也就跑进口语里，但不多。周先生自己的散文不用说用这种新白话写；可是他不但欧化，还有点儿日化，象那些长长的软软的形容句子。学这种的人就几乎没有。因为欧化文的流行一半也靠着懂英文的多，容易得窍儿；懂日文的却太少了。

创造社对于语言的努力，据成仿吾先生说，有三个方针："一、极力求合于文法；二、极力采用成语，增进语汇；三、试用复杂的构造。"（见《从文学革命到革命文学》）他们虽说试用复杂的构造，却并不大采用西文语法。增造语汇这一层做到了，白话文在他们手里确是丰富了不少。但最重要的是他们笔锋上的情感，那象

狂风骤雨的情感。我们的白话作品，不论老的新的，从没有过这个。那正是“个性的发现”的时代，一般读者，特别是青年们，正感着心中有苦说不出，念了他们的创作，爱好欲狂，他们的虽也还是白话文，可是比前一期的欧化文离口语要近些了；郁达夫先生的尤其如此，所以仿效他的也最多。

陈西滢先生的《闲话》平淡而冷静，论事明澈，有点象报章文字。他的思想细密，所以显得文字也好。他的近于口语的程度和适之先生的差不多。徐志摩先生的诗和散文虽然繁密，“浓得化不开”，他却有意做白话。他竭力在摹效北平的口吻，有时是成功的，如《志摩的诗》中《太平景象》一诗。又如《一条金色的光痕》，摹效他家乡峡石的口吻也是成功的。他的好处在那股活劲儿。有意用一个地方的活语言来做诗做文，他算是我们第一个人；至于他的情思不能为一般民众所了解，那是另一问题，姑且不论。

有一位署名“蜂子”的先生写过些真正的白话诗，登在前几年的《大公报》上。他将这些诗叫做“民间写真”，写的大概是农村腐败的情形和被压迫的老百姓。用的是干脆的北平话，押韵非常自然。可惜只登了没有几首，所以极少注意的人。李健吾先生的《一个兵和他的老婆》（现收入《坛子》中）是一个理想的故事，可是

生动极了。全篇是一个兵的自述，用的也是北平话，充分地表现着喜剧的气分，徐志摩先生的《太平景象》等诗乃至蜂子先生的“民间写真”都还只是小规模，他的可是整本儿。他将国语语助字全改作北平语语助字，话便容易活起来。我们知道国语语助字有些已经差不多光剩了一种形式，只能上纸，不能上口了。

赵元任先生改译的《最后五分钟》剧本，用的是道地北平语，语助字满都仔仔细细改了，一字一句都能上口说。这才真是白话。不过他的用意在研究北平的语助辞，在打一个戏谱，不在创造一种新文体。那个怕也不会成为一种新文体；因为有些分别太细微了，太琐碎了，看起来作起来都不大方便。

国语体（即胡适之，陈西滢诸先生的文体）是我们白话文的基调。欧化体和创造体曾经风靡一时；现在却差点儿势。用活的方言作文还只有几个人试验，没有成为风气；但成绩都还不坏。近年来可有一种新运动，向着另一方向去。这所谓旧瓶里装新酒。用时调，山歌，弹词，宣卷，鼓词等旧有的民间文艺的体裁来说新的东西。上海这种印本大概不少，但我没有见，无从评论，这些体裁里面照例夹带着好些文言，并不全是白话；那是因为歌词要将就音乐，本与常语要不同些。这种运动用意似乎在广播新思想，而不注重文字；与前

举几位的态度大不一样；只有与蜂子先生还相近些。

最近宋阳先生在《文学月报》里提出“大众文艺的问题”，引起许多讨论。关于“用甚么话写”一层，宋阳先生主张用“最浅近的新兴阶级的普通话”，而这“又不是官僚的所谓国语”。但止敬先生在同报第二期里指出这种普通话“还不够文学描写上的使用”。又有一位寒生先生在《北斗》杂志上主张用“大众日常所说的绝对白话”，就是“大多数工农大众所说的普通话”。这种大多数工农大众的普通话，其实是没有的。工人间还有那不够描写用的普通话，农人各处一乡，不与异乡人接触，那儿来的这个？其实国语区域倒是广，用国语虽不是大多数工农大众所说的普通话，可是相差不远，而且比较丰富够用。止敬先生主张，“还不能不用通行的白话”，便是为此。但我的意思，不妨尽量地采用活的北平话，和我们的国音现在采用北平话一样。不过都要象赵元任先生的戏谱那样，可太麻烦；我想有些读音的轻重和语助词的念法不妨留给读者自己去辨别，我们只多多采用北平话的句法和成语（可以望文生义的）就行了。若说这么着南几省人就不能懂，我觉得不然。他们若是识过字，读过国语文或白话文，这是不成什么问题的。不识字，或识字太少，那就什么书也不能读；得从头做起，让他们先识够了字。

* * *

《南北极》和《小彼得》两部书都尽量采用活的北平话，念起来虎虎有生气，《小彼得》写工人，兵，讲恋爱的青年，和动摇的投机的青年。作者写某一种人便加进某一种特别的语汇，所以口吻很象。《稀松的恋爱故事》写现在恋爱方式的无聊，《猪肠子的悲哀》写一个在观望在堕落的小资产阶级，《皮带》写一个患得患失的谋差使的人，都透彻极了。《面包线》写一件抢米的故事；篇中空气渐渐紧张起来，你忿忿了，然后痛快地解决了。《二十一个》写得不大结实些；别的都不坏。《南北极》只写工人，海盗，渔人，都是所谓“流浪汉”，干脆得多，不象《小彼得》里有时还免不了多少欧化的痕迹。《南北极》那一篇自然最酣畅淋漓，写一个流浪汉对于上层阶级的轻蔑与仇恨。这种轻蔑与仇恨是全书的中心思想。其中三篇只表这个思想和对于将来的确信。《咱们的世界》写海盗，表面上虽也还是《水浒》式的英雄；骨子里他们却不仅是反抗贪官污吏，替天行道，而是对于整个儿的上层社会轻蔑与仇恨。他们相信，“这世界多早晚总是咱们穷人的。”《生活在海上的人们》便写这班穷人的动作。虽然暂时失败了，可是他们“还要来一次的”。这一篇写集团的行为，头绪太繁了，真不容易。但和前几年的“标语口号文学”相比，这里面有

了技术；所以写出来也就相当地有效力了。书中只《手指》一篇太简略些。这里五篇有一个特色，就是都用第一人称的口气；这第一人称无论是多数还是单数，总是代表着一个集团的。《小彼得》中写小资产阶级的几篇也有一个特色，就是在个性的描写里暗示着类型。这种手法表现着一种新意识，从前还不多见。这两部书最重要的是其中对于社会的新态度；虽还不能算是新兴文学的最进步的样子，但这个过渡时代，在现有的作家中，这些怕也算得是很不坏的努力了。这已出了本题的范围，还是不论罢。

---

① 穆时英作。——编者
② 张天翼作。——编者

读《心病》[1]

从前看惯旧小说的人总觉得新小说无头无尾，捉摸起来费劲儿。后来习惯渐渐改变，受过教育的中年少年读众，看那些斩头去尾的作品，虽费点劲儿，却已乐意为之。不过他们还只知道着重故事。直到近两年，才有不以故事为主而专门描写心理的，象施蛰存先生的《石秀》诸篇便是；读众的反应似乎也不坏。这自然是一个进展。但施先生只写了些短篇；长篇要算这本《心病》是第一部。施先生的描写还依着逻辑的顺序，李先生的却有些处只是意识流的纪录；这是一种新手法，李先生自己说是受了吴尔芙夫人等的影响。

《新月》四卷一号上有吴尔芙夫人《墙上一点痕迹》的译文。译者叶公超先生的识语里说：

> 所以，一个简单意识的印象可以引起无穷下意识的回想。这种幻影的回想未必有逻辑的连贯，每段也未必都完全，竟可以随到随止，转入与激动幻想的原

物似乎毫无关系的途径。

若许我粗率地打个比方，这有点象电影里的回忆，朦朦胧胧的，渺渺茫茫的。《心病》里有几处最可以看出向这方面的努力。如穷鬼变成旧皮袍（十六面），电门变成母亲（百零九面），秦太太路中的思想（中卷第一章），刘妈洗衣服时的回想（一九八面）。但全书的描写，大体上还是有"逻辑的连贯"的。

书中几个重要人物都是些平常人：大学生，小官僚，官亲，旧式太太小姐。这些除秦绣英外都是不幸的人；自然以陈蔚成为最。他精神上受的压迫最多，自己叙得很详细（三二五至三二七面），因此颇有些"痴"，颇有些怪脾气；不说话，爱舅母的小脚，是显著的例子。他舅母（洪太太）是个"有识有为的妇人"，可是那份儿良心的责备也够她挣扎的。舅舅怯懦得出奇。陈蔚成的丈母（秦太太）受了丈夫的气，一心寄托在女儿和菩萨身上，看见一个穷叫化婆子，会那么惦记着，她兄弟（吴子青）会那么"死心眼儿"，她大女儿（绣云）出嫁前会那么"心烦"，也怪。其实细心读了全书，觉得满是必然，一点不奇怪；只是穷叫化婆子一件，线索的确不清楚些。我们平常总不仔细地去分析人的心理，乍看本书的描写，觉得有些生疏，反常，静静去想，却觉得入情入理。

这几个人除秦绣英外，又都是压在礼教底下的人。陈蔚成知道舅舅舅母的罪恶，却“只有以一死了之”。他丈母与妻子（秦绣云）不用说是遵守礼教的。就是吴子青无理取闹，也仗着礼教做护符；就是洪太太，一劲儿怕人说闲话，也见出礼教的力量。他们都没有自己；这正是我们旧时代的遗影。除此以外，书中似乎还暗示着一种超人的力量。从头起就描写恐怖，超人的，人的：女鬼，结婚戒指忽然不见；胡方山的妻的死，陈蔚成中电，他的形体，他的白手套，尘封了的他住过的屋子。而且以谈鬼始，以谈鬼终。读完了这本书，真阴森森的有鬼气，似乎“运命”在这儿伸了一双手。但这个“运命”是有点神秘的，不是近代的“运命”观念，也许是爱伦坡的影响（作者写过一篇《影》，自己说受了这个人的影响），但在全书里是谐和的。

性格最分明的，陈蔚成之外要数洪太太，吴子青；这三个人在我们眼前活着。别人我们只知道一枝一节，好象传闻没有见面。中卷第二章写秦绣云姊儿俩在等妈从洪家回去的一下午。写绣云暗地里心焦，她妹子绣英却老逗着她玩儿。两个少女的心情，曲曲折折地传达出来，恰到好处。别处还免不了有堆砌的地方，这里没有。上卷胡方山占的篇幅太多了，有些臃肿的样子；特别是第九章，太平常的学生生活的一幕，与全书

不称。书中所写，不过一个多月的事。上卷是陈蔚成自记，写洪家；中卷写秦家；下卷先写洪家，次写秦家，接着又是陈蔚成自记，写婚后——最后写秦绣云接到他的遗书。第一身与第三身错综地用着，不但不乱，却反觉得“合之则两美”，为的是两种口气各各用得在情在理，教读者觉得非用不可。全书虽只涉及小小的世界，在那小世界里，却处处关联着，几乎可以说是不漏一滴水，这儿见出智慧的力量。举一个最精密的例子：上面说过的中卷第二章里叙张妈问秦绣云（那时她正在暗地里心焦等妈回来）她嫁衣的料子——

> 也不知道为什么，她忽然多起心来。她的多心使她烦躁。
>
> ——等太太回来吧，这些事情真麻烦！
>
> 她的意思在衣料，然而不知道为什么却用了一个多数，好象“这些”能掩饰住她的自觉心。

多数与单数的效用，一般人是不大会这么辨别的。书中不少的幽默，读的时候象珠子似地滚过我们的眼。

---

① 李健吾作。——编者

叶圣陶的短篇小说

圣陶谈到他作小说的态度,常喜欢说:我只是如实地写。这是作者的自白,我们应该相信。但他初期的创作,在"如实地"取材与描写之外,确还有些别的,我们称为理想,这种理想有相当的一致,不能逃过细心的读者的眼目。后来经历渐渐多了,思想渐渐结实了,手法也渐渐老练了,这才有真个"如实地写"的作品。仿佛有人说过,法国的写实主义到俄国就变了味,这就是加进了理想的色彩。假使这句话不错,圣陶初期的作风可以说是近于俄国的,而后期可以说是近于法国的。

圣陶的身世和对于文艺的见解,顾颉刚先生在《隔膜》序里说得极详。我所见他的生活,也已具于另一文。这里只须指出他是生长在一个古风的城市——苏州——中的人,后来又在一个乡镇——甪直——里住了四五年,一径是做着小学教师;最后才到中国工商业中心的上海市,做商务印书馆的编辑,直至现在。这二

十年来时代的大变动，自然也给他不少的影响：辛亥革命，他在苏州；五四运动，他在甪直；五卅运动与国民革命，却是他在上海亲见亲闻的。这几行简短的历史，暗示着他思想变迁的轨迹，他小说里所表现的思想变迁的轨迹。

因为是“如实地写”，所以是客观的。他的小说取材于自己及家庭的极少，又不大用第一身，笔锋也不常带情感。但他有他的理想，在人物的对话及作者关于人物或事件的解释里，往往出现，特别在初期的作品中。《不快之感》与《啼声》是两个极端的例子。这是理智的表现。圣陶的静默，是我们朋友里所仅有；他的“爱智”，不是偶然的。

爱与自由的理想是他初期小说的两块基石。这正是新文化运动开始时的思潮；但他能用艺术表现，便较一般人为深入。他从母爱性爱一直写到儿童送一个小蚬回家，真算得博大周详。母爱的力量在牺牲自己；顾颉刚先生最爱读的《潜隐的爱》(见顾先生《火灾》序)，是一篇极好的代表。一个孤独的蠢笨的乡下妇人用她全部的心与力，偷偷摸摸去爱一个邻家的孩子。这是透过一层的表现。性爱的理想似乎是夫妇一体，《隔膜》与《未厌集》中两篇《小病》，可以算相当的实例。但这个理想是不容易达到的；有时不免来点儿“说谎的

艺术"(看《火灾》中《云翳》篇),有时母爱分了性爱的力量,不免觉得"两样";夫妇不能一体时,有时更免不了离婚。离婚是近年常有的现象。但圣陶在《双影》里所写的是女的和男的离了婚,另嫁了一个气味相投的人;后来却又舍不得那男的。这是一个怪思想,是对夫妇一体论的嘲笑。圣陶在这问题上,也许终于是个"怀疑派"罢?至于广泛地爱人爱动物圣陶以为只有孩子们行,成人是只有隔膜与冷酷罢了。《隔膜》,《游泳》(《线下》中),《晨》便写的这一类情形。他又写了些没有爱的人的苦闷,如《归宿》里的青年,《春光不是她的了》里被离弃的妇人,《孤独》里的"老先生"都是的。而《被忘却的》(《火灾》中)里田女士与童女士的同性爱,也正是这种苦闷的另一样写法。

自由的一面是解放,还有一面是尊重个性。圣陶特别着眼在妇女与儿童身上。他写出被压迫的妇女,如农妇,童养媳,歌女,妓女等的悲哀;《隔膜》第一篇《一生》便是写一个农妇的。对于中等家庭的主妇的服从与苦辛,他也有哀矜之意。《春游》(《隔膜》中)里已透露出一些反抗的消息;《两封回信》里说得更是明白:女子不是"笼子里的画眉,花盆里的蕙兰",也不是"超人";她"只是和一切人类平等的一个'人'"。他后来在《未厌集》里还有两篇小说(《遗腹子》,《小妹妹》),写重

男轻女的传统对于女子压迫的力量。圣陶做过多年小学教师，他最懂得儿童，也最关心儿童。他以为儿童不是供我们游戏和消遣的，也不是给我们防老的，他们应有他们自己的地位。他们有他们的权利与生活，我们不应嫌恶他们，也不应将他们当作我们的具体而微看。《啼声》（《火灾》中）是用了一个女婴口吻的激烈的抗议；在圣陶的作品中，这是一篇仅见的激昂的文字。但写得好的是《低能儿》，《一课》，《义儿》，《风潮》等篇；前两篇写儿童的爱好自然，后两篇写教师以成人看待儿童，以致有种种的不幸。其中《低能儿》是早经著名的。此外，他还写了些被榨取着的农人，那些都是被田租的重负压得不能喘气的。他憧憬着"艺术的生活"，艺术的生活是自由的，发展个性的；而现在我们的生活，却都被撳在些一定的模型或方式里。圣陶极厌恶这些模型或方式；在这些方式之下，他"只觉一个虚幻的自己包围在广大的虚幻里"（见《隔膜》中《不快之感》）。

圣陶小说的另一面是理想与现实的冲突。假如上文所举各例大体上可说是理想的正面或负面的单纯表现，这种便是复杂的纠纷的表现。如《祖母的心》（《火灾》中）写亲子之爱与礼教的冲突，结果那一对新人物妥协了；这是现代一个极普遍极葛藤的现象。《平常的

故事》里理想被现实所蚕食，几至一些无余；这正是理想主义者烦闷的表白。《前途》与此篇调子相类，但写的是另一面。《城中》写腐败社会对于一个理想主义者的疑忌与阴谋；而他是还在准备抗争。《校长》与《搭班子》里两个校长正在高高兴兴地计划他们的新事业，却来了旧势力的侵蚀；一个妥协了，一个却似乎准备抗争一下。但《城中》与《搭班子》只说到"准备"而止，以后怎样呢？是成功？失败？还是终于妥协呢？据作品里的空气推测，成功是不会的；《城中》的主人公大概要失败，《搭班子》里的大概会妥协吧？圣陶在这里只指出这种冲突的存在与自然的进展，并没有暗示解决的方法或者出路。到写《桥上》与《抗争》，他似乎才进一步地追求了。《桥上》还不免是个人的"浪漫"的行动，作者没有告诉我们全部的故事；《抗争》却有"集团"的意义，但结果是失败了，那领导者做了祭坛前的牺牲。圣陶所显示给我们的，至此而止。还有《在民间》是冲突的别一式。

圣陶后期作品（大概可以说从《线下》后半部起）的一个重要的特色，便是写实主义手法的完成。别人论这些作品，总侧重在题材方面；他们称赞他的"对于城市小资产阶级的描写"。这是并不错的。圣陶的生活与时代都在变动着，他的眼从村镇转到城市，从儿童与

女人转到战争与革命的侧面的一些事件了。他写城市中失业的知识工人（《城中》里的《病夫》）和教师的苦闷；他写战争时“城市的小资产阶级”与一部分村镇人物的利己主义，提心吊胆，琐屑等（如茅盾先生最爱的《潘先生在难中》及《外国旗》）。他又写战争时兵士的生活（《金耳环》）；又写“白色的恐怖”（如《夜》，《冥世别》——《大江月刊》三期）和“目前政治的黑暗”（如《某城纪事》）。他还有一篇写“工人阶级的生活”的《夏夜》（《未厌集》）（看钱杏邨先生《叶绍钧的创作的考察》，见《现代中国文学作家》第二卷）。他这样“描写了广阔的世间”；茅盾先生说他作《倪焕之》时才“第一次描写了广阔的世间”，似乎是不对的（看《读〈倪焕之〉》，附录在《倪焕之》后面）。他诚然“长于表现城市小资产阶级”（钱语），但他并不是只长于这一种表现；更不是专表现这一种人物，或侧重于表现这一种人物，即使在他后期的作品里。这时期圣陶的一贯的态度，似乎只是“如实地写”一点；他的取材只是选择他所熟悉的，与一般写实主义者一样，并没有显明的“有意的”目的。他的长篇作品《倪焕之》，茅盾先生论为“有意为之的小说”，我也有同感；但他在《作者自记》里还说：“每一个人物，我都用严正的态度如实地写”，这可见他所信守的是什么了。这时期中的作品，大抵都有着充分的客观的冷静

(初期作品如《饭》也如此，但不多)，文字也越发精炼，写实主义的手法至此才成熟了；《晨》这一篇最可代表，是我所最爱的。——只有《冥世别》是个例外；但正如鲁迅先生写不好《不周山》一样，圣陶是不适于那种表现法的。日本藏原惟人《到新写实主义之路》(林伯脩译)里说写实主义有三种。圣陶的应属于第二种，所谓"小布尔乔亚写实主义"；在这一点上说他是小资产阶级的作家，我可以承认。

我们的短篇小说，"即兴"而成的最多，注意结构的实在没有几个人；鲁迅先生与圣陶便是其中最重要的。他们的作品都很多，但大部分都有谨严而不单调的布局。圣陶的后期作品更胜于初期的。初期里有些别体，《隔膜》自颇紧凑，但《不快之感》及《啼声》，就没有多少精彩；又《晓行》，《旅路的伴侣》两篇(《火灾》中)，虽穿插颇费苦心，究竟嫌破碎些(《悲哀的重载》却较好)。这些时候，圣陶爱用抽象观念的比喻，如"失望之渊"、"烦闷之渊"等，在现在看来，似乎有些陈旧或浮浅了。他又爱用骈句，有时使文字失去自然的风味。而各篇中作者出面解释的地方，往往太正经，又太多。如《苦菜》(《隔膜》中)固是第一身的叙述，但后面那一个公式与其说明，也太煞风景了。圣陶写对话似不顶擅长。各

篇中对话往往嫌平板，有时说教气太重；这便在后期作品中也不免。圣陶写作最快，但决非不经心；他在《倪焕之》的《自记》里说，“斟酌字句的癖习越来越深”，我们可以知道他平日的态度。他最擅长的是结尾，他的作品的结尾，几乎没有一篇不波俏的。他自己曾戏以此自诩；钱杏邨先生也说他的小说，“往往在收束的地方，使人有悠然不尽之感。”

（十九年七月，北平清华园。）

读《湖畔》诗集

《湖畔》是潘漠华、冯雪峰、应修人、汪静之四君底诗选集，由他们的湖畔诗社出版。

作者中有三个和我相识；其余一位，我也知道。所以他们的生活和性格，我都有些明白。所以我读他们的作品，能感到很深的趣味。

现在将我读了《湖畔》以后所感到的写些出来，或可供已读者底印证，引未读者底注意。但我所能说的只是些直觉、私见，不能算做正式的批评，这也得声明在先。

大体说来，《湖畔》里的作品都带着些清新和缠绵底风格；少年的气分充满在这些作品里。这因作者都是二十上下的少年，都还剩着些烂漫的童心；他们住在世界里，正如住在晨光来时的薄雾里。他们究竟不曾和现实相肉搏，所以还不至十分颓唐，还能保留着多少清新的意态。就令有悲哀底景闪过他们的眼前，他们

坦率的心情也能将他融和，使他再没有回肠荡气底力量；所以他们便只有感伤而无愤激了。——就诗而论，便只见委婉缠绵的叹息而无激昂慷慨的歌声了。但这正是他们之所以为他们，《湖畔》之所以为《湖畔》。有了"成人之心"的朋友们或许不能完全了解他们的生活，但在人生底旅路上走乏了的，却可以从他们的作品里得着很有力的安慰；仿佛幽忧的人们看到活泼泼的小孩而得着无上的喜悦一般。

就题材而论，《湖畔》里的诗大部是咏自然；其余便是漠华、雪峰二君底表现"人间的悲与爱"的作品。咏自然的大都宛转秀逸，颇耐人思，和专事描摹的不同。且随意举几首短的为例：

修人君底《豆花》：

豆花，
洁白的豆花，
睡在茶树底嫩枝上，
——萎了！
去问问，歧路上的姊妹们
决心舍弃了田间不曾？——（七二页）

静之君底《小诗·二》：

风吹皱了的水，
没来由地波呀，波呀。——（五页）

雪峰君底《清明日》：

清明日，

我沈沈地到街上去跑：

插在门上的柳枝下，

仿佛看见簪豆花的小妹妹底影子。——（三七页）

咏人间的悲哀的，大概是凄婉之音，所谓“幽咽的哭的”便是了。这种诗漠华君最多，且举他的《撒却》底第一节：

凉风抹过水面，

划船的老人低着头儿想了。

流着泪儿，

尽力掉着桨儿，

水花四溅起，

他撒却他底悲哀了！——（六〇页）

咏人间的爱的以对于被损害者和弱小者的同情为主，读了可兴起人们的“胞与之怀”，如雪峰君底《小朋友》：

在杭州最寂静的那条街上，

我有个不相识的小朋友。

一天我走过那里，

他立在他底门口，

看着我，一笑。

我问他，“你是那个？”
他说，“我就是我呵。”
我又问他，“你姓甚？”
他说，“我忘却了。”
我想再问他，
他却回头走了。
后来，我常常去寻他，
却再也寻不到了。
但他总逃不掉是我底
不相识的小朋友呵！——（一页）

和上一种题材相联的，是对于母性的爱慕；漠华君这种诗很多，雪峰、修人二君也各有一首。这些作品最教我感动；因为我是有母而不能爱的人！且举漠华君底《游子》代表罢：

　　破落的茅舍里，
母亲坐在柴堆上缝衣——
哥哥摔荡摔荡的手，
弟弟沿着桌圈儿跑的脚，
父亲看顾着的微笑，
都缕缕抽出快乐的丝来了，
穿在母亲缝衣底针上。
　　浮浪无定的游子，

在门前草地上息息力，
徐徐起身抹着眼泪走过去；
父亲干枯的眼睛，
母亲没奈何的空安慰，
兄弟姊妹底对哭，
那人儿底湿遍泪的青衫袖，
一切，一切在迷漠的记忆里
葬着的悲哀的影，
都在他深沈而冰冷的心坎里
滚成明莹的圆珠，
穿在那缝衣妇人底线上。——（四二页）

就艺术而论，我觉漠华君最是稳练、缜密，静之君也还平正，雪峰君以自然、流利胜，但有时不免粗疏与松散，如《厨司们》、《城外纪游》两首便是。修人君以轻倩、真朴胜，但有时不免纤巧与浮浅，如《柳》、《心爱的》两首便是。

倘使我有说错底地方，好在有原书在，请他给我向读者更正罢。

（二二，五，一八，杭州。《文学旬刊》第三十九期。）

陶诗的深度

——评古直《陶靖节诗笺定本》

（层冰堂五种之三）

注陶诗的，南宋汤汉是第一人。他因为《述酒》诗“直吐忠愤”，而“乱以廋词，千载之下，读者不省为何语”，故加笺释。“及他篇有可发明者，亦并著之。”① 所以《述酒》之外，注的极为简略。后来有李公焕的《笺注》，比较详些；但不止笺注，还采录评语。这个本子通行甚久；直到清代陶澍的《靖节先生集》止，各家注陶，都跳不出李公焕的圈子。陶澍的《靖节先生年谱考异》，却是他自力的工作。历来注家大约总以为陶诗除《述酒》等二三首外，② 文字都平易可解，用不着再费力去作注；一面趣味便移到字句的批评上去，所以收了不少评语。评语不是没有用，但夹杂在注里，实在有伤体例；仇兆鳌《杜诗详注》为人诟病，也在此。注以详密为贵；密就是密切、切合的意思。从前为诗文集作注，多只重在举出处，所谓“事”；但用“事”的目的所谓“义”，

也当同样看重。只重“事”，便只知找最初的出处，不管与当句当篇切合与否；兼重“义”才知道要找那些切合的。有些人看诗文，反对找出处；特别象陶诗，似乎那样平易，给找了出处倒损了它的天然。钟嵘也曾从作者方面说过这样的话；但在作者方面也许可以这么说，从读者的了解或欣赏方面说，找出作品字句篇章的来历，却一面教人觉得作品意味丰富些，一面也教人可以看出那些才是作者的独创。固然所能找到的来历，即使切合，也还未必是作者有意引用；但一个人读书受用，有时候却便在无意的浸淫里。作者引用前人，自己尽可不觉得；可是读者得给搜寻出来，才能有充分的领会。古先生《陶靖节诗笺定本》用昔人注经的方法注陶，用力极勤；读了他的书才觉得陶诗并不如一般人所想的那么平易，平易里有的是“多义”。但“多义”当以切合为准，古先生书却也未必全能如此，详见下。

从《古笺定本》引书切合的各条看，陶诗用事，《庄子》最多，共四十九次，《论语》第二，共三十七次，《列子》第三，共二十一次。曾用吴瞻泰《陶诗汇注》及陶澍注本比看，本书所引为两家所无者，共《庄子》三十八条，《列子》十九条；至于引《论语》处两家全未注出，当时大约因为这是人人必读书，所以从略。这里可以看出古先生爬罗剔抉的工夫；而《列子》书向不及《庄子》煊

赫，陶诗引《列子》竟有这么多条，尤为意料所不及。沈德潜说："晋人诗旷达者征引《老》《庄》，繁缛者征引班扬，而陶公专用《论语》。汉人以下宋人以前，可推圣门弟子者渊明也。"③照本书所引，单是《庄子》便已比《论语》多；再算上《列子》，两共七十次，超过《论语》一倍有余。那么，沈氏的话便有问题了。历代论陶，大约六朝到北宋，多以为"隐逸诗人之宗"，南宋以后，他的"忠愤"的人格才扩大了。本来《宋书》本传已说他"耻复屈身异代"等等④。经了真德秀诸人重为品题⑤，加上汤汉的注本，渊明的二元的人格才确立了。但是渊明的思想究竟受道家影响多，还是受儒家影响多，似乎还值得讨论。沈德潜以多引《论语》为言。考渊明引用《论语》诸处，除了字句的胎袭，不外"游好在《六经》"，"忧道不忧贫"两个意思⑥。这里《六经》自是儒家典籍，固穷也是儒家精神，只是"道"是什么呢？渊明两次说"道丧向千载"⑦。但如何才叫做"道丧"，我们可以看《饮酒》诗第二十云："羲农去我久，举世少复真。汲汲鲁中叟，弥缝使其淳。""真"与"淳"都不见于《论语》⑧。什么叫"真"呢？我们可以看《庄子·渔父篇》云：

> 真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。

"真"就是自然。"淳"呢？《老子》五十八章，"其政闷

闷，其民淳淳”，王弼注云：

> 言善治政者无形无名，无事无政可举，闷闷然卒至于大治，故曰“其政闷闷”也。其民无所争竞，宽大淳淳，故曰“其民淳淳”也。

陶《劝农》诗云：“悠悠上古，厥初生民，傲然自足，抱朴含真。”《感士不遇赋》云：“……抱朴守静，君子之笃素。自真风告逝，大伪斯兴。……”“抱朴”也是老子的话⑨。也就是“淳”的一面。“真”和“淳”都是道家的观念，而渊明却将“复真”“还淳”的使命加在孔子身上；此所谓孔子学说的道家化，正是当时的趋势。⑩所以陶诗里主要思想实在还是道家。又查慎行《诗评》论《归田园居诗》第四云：“先生精于释理，但不入社耳。”此指“人生似幻化，终当归空无”二语。但本书引《列子》《淮南子》解“幻化”“归空无”甚确。陶诗里实在也看不出佛教影响。

陶诗里可以确指为“忠愤”之作者，大约只有《述酒》诗和《拟古》诗第九。《述酒》诗“廋词”太多，古先生所笺可以说十得六七，但还有不尽可信的地方，——比汤注自然详密得远了。《拟古》诗第九怕只是泛说，本书以为“追痛司马休之之败”，却未免穿凿。至于《拟古》诗第三、第七，《杂诗》第九、第十一，《读山海经》诗第九，本书也都以史事比附，文外悬谈，毫不切合，难以起

信。大约以“忠愤”论陶的，《述酒》诗外，总以《咏荆轲》、《咏三良》及《拟古》诗、《杂诗》助成其说。汤汉说：“三良与主同死，荆轲为主报仇，皆托古以自见。”其实“三良”与“荆轲”都是诗人的熟题目：曹植有《三良诗》王粲《咏史》诗也咏“三良”；阮瑀有《咏史》诗二首，咏“三良”及荆轲事。渊明作此二诗，不过老实咏史，未必别有深意。真德秀、汤汉又以《拟古》诗第八“首阳”、“易水”为说；但还只是偶尔断章取义。刘履作《选诗补注》乃云：“凡靖节退休后所作之诗，类多悼国伤时托讽之词。然不欲显斥，故以‘拟古’、‘杂诗’等目名其题”，二十一篇诗就全变成“忠愤”之作了。到了古先生，更以史事枝节傅会，所谓变本加厉。固然这也有所本，《诗·毛传·郑笺》可以说便是如此；但毛、郑所引史实大部分岂不也是不切合的！以上这些诗，连《述酒》在内，历来并不认为渊明的好诗。朱熹虽评《咏荆轲》诗“豪放”，但他总论陶诗，只说：“平淡出于自然”，他所重的还是“萧散冲澹之趣”⑪，便是那些田园诗里所表现的。田园诗总是渊明的独创；他到底还是“隐逸诗人之宗”，钟嵘的评语没有错。朱熹又说：“陶欲有为而不能者也”，这却有些对的。《杂诗》第五云：“忆我少壮时，无乐自欣豫。猛志逸四海，骞翮思远翥。”《饮酒》诗第十六及《荣木》诗也以“无成”“无闻”为恨。但这似乎只是

少壮时偶有的空想，他究竟是“少无适俗韵，性本爱丘山”的人。

钟嵘说陶诗“源出于应璩，又协左思风力”。应璩诗存者太少，无可参证。游国恩先生曾经想在陶诗字句里找出左思的影响。⑫他所找出的共有七联，其中左思《招隐》诗，“杖策招隐士，荒涂横古今”，确可定为渊明《和刘柴桑》诗“山泽久见招”、“荒途无归人”二语所本，“聊欲投吾簪”确可定为渊明《和郭主簿》诗第一“聊用忘华簪”所本。本书所举却还有左思《咏史》诗“寂寂扬子宅”（为渊明《饮酒》诗“寂寂无行迹”所本），“寥寥空宇中”（为渊明《癸卯岁十二月中作》“萧索空宇中”所本），“遗烈光篇籍”（为同上“历览千载书，时时见遗烈”所本），及《杂诗》“高志局四海”（为渊明《杂诗》“猛志逸四海”所本）四句。不过从本书里看，左思的影响并不顶大；陶诗意境及字句脱胎于《古诗十九首》的共十五处，字句脱胎于嵇康诗赋的八处，脱胎于阮籍《咏怀》诗的共九处。那么《诗品》的话就未免不赅不备了。但就全诗而论，胎袭前人的地方究竟不多；他用散文化的笔调，却能不象“道德论”而合乎自然，才是特长。这与他的哲学一致。象“结庐在人境，而无车马喧”，“人生归有道，衣食固其端。孰是都不营，而以求自安”⑬。都是从前诗里不曾有过的句法；虽然他是并不讲什么句

法的。

本书颇多胜解。如《命子》诗“既见其生，实欲其可”的“可”字，注家多忽略过去，本书却证明“题目人以‘可’字，乃晋人之常。”⑭《和刘柴桑》诗，题下引《隋书·经籍志·注》，“梁有‘晋’柴桑令《刘遗民集》五卷，《录》一卷。”证“刘柴桑”即“刘遗民”。此事向来只据李公焕注，得此确证，可为定论。又“弱女虽非男，慰情良胜无”，或以为比酒之醨薄，或以为赋，都无证据。本书解为比，引《魏书·徐邈传》及《世说》，以见“魏晋人每好为酒品目，靖节亦复尔尔”⑮。《还旧居》诗“常恐大化尽，气力不及衰”，次句向无人能解；本书引《礼记·王制》“五十始衰”，及《檀弓·郑注》，才知“常恐……不及衰”，即常恐活不到五十岁之意。⑯《饮酒》诗第十六“孟公不在兹，终以翳吾情”，旧注都以《孟公》为投辖的陈遵，实与本诗不切；本书据诗中境地定为刘龚，确当不易。⑰又第十八前以扬子云自比，后复以柳下惠自比。这二人间的关系，向来无人能说；本书却引《法言》及他书证明“子云以柳下惠自比，故靖节以柳下惠比之”⑱。又如《杂诗》第六起四句云：“昔闻长老言，掩耳每不喜；奈何五十年，忽已亲此事！”诸家注都不知“此事”是何事。本书引陆机《叹逝赋序》“昔每闻长老追计平生同时亲故；或凋落已尽，或仅有存者……”⑲，乃知指的是

亲故凋零。

但书中也不免有疏漏的地方。如《停云》诗“岂无他人”，本书引《诗·唐风·杕杜》⑳，实不如引《郑风·褰裳》切合些。《命子》诗“寄迹风云，冥兹愠喜”，下句本书引《庄子》为解，不如引《论语·公冶长》“令尹子文三仕为令尹，无喜色，三已之，无愠色。”《归田园居》诗第二“常恐霜霰至，零落同草莽”，上句无注，似可引《诗·小雅·頍弁》“如彼雨雪，先集维霰”，及《楚辞·九辩》“霜露惨凄而交下兮，心尚忝（幸）其弗济。霰雪雰糅其增加兮，乃知遭命之将至”。这两句诗是所谓赋而比的。《怨诗楚调示庞主簿邓治中》末云：“慷慨独悲歌，钟期信为贤”，“钟期”明指庞、邓，意谓只有你们懂得我。不必引古诗为解。《答庞参军诗序》，“杨公所叹，岂惟常悲”；李公焕注，“杨公，杨朱也。”本书引《淮南子》杨子哭岐路故事，但未申其“义”。按《文选》有晋孙楚《征西官属送于陟阳侯作诗》，起四句云：“晨风飘岐路，零雨被秋草。倾城远追送，饯我千里道”；这里的“岐路”只是各自东西的岐路，而不是那“可以南可以北”的了。可见这时候“岐路”一词，已有了新的引申义；渊明所用便是这个新义。“杨公所叹”只是“岐路”的代语，“叹”字的意思是不着重的。《和郭主簿》诗第一末云：“遥遥望白云，怀古一何深。”本书解云：“遥遥望白云”

即“富贵非吾愿，帝乡不可期”也。[21]这原是何焯的话，富贵二语见《归去来辞》。但怀古与白云或帝乡究竟怎样关联呢？按《庄子·天地篇》，“华封人谓尧曰：‘夫圣人鹑居而鷇饮，鸟行而无章。天下有道，与物皆昌。千岁厌世，去而上仙。乘彼白云，至于帝乡。三患莫至，身无常殃，则何辱之有！’”《怀古》也许怀的是这种乘白云至帝乡的古圣人。又第二末云：“检素不获展，厌厌竟良月”，本书所解甚曲。“检素”即简素，就是书信；“检素不获展”就是接不着你的信。《饮酒》诗第十三“规规一何愚”，引《庄子·秋水》“适适然惊，规规然自失也”，不切，不如引下文“子乃规规然而求之以察，索之以辩”。《止酒》诗每句藏一“止”字，当系俳谐体。以前及当时诸作，虽无可供参考，但宋以后此等诗体大盛，建除、数名、县名、姓名、药名、卦名之类，不一而足，必有所受之。逆推而上，此体当早已存在，但现存的只《止酒》一首，便觉得莫名其妙了。本书引《庄子》“惟止能止众止”颇切；但此体源流未说及。

古先生有《陶靖节诗笺》，于民国十五年印行，已经很详尽。丁福保先生《陶渊明诗注》引用极多。《定本》又加了好些材料，删改处也有；虽然所删的有时并不应删，就如《停云》诗“搔首延伫”一句，原引《诗经·静女》“爱而不见，搔首踟蹰”和阮籍《咏怀》“感时兴思，企首

延伫”,《定本》却将阮籍诗一条删去了。我们知道陶渊明常用阮诗,他那句话兼用《静女》及《咏怀》或从《静女》及《咏怀》脱胎,是很可能的;古先生这条注实在很切合。《定本》所改却有好的,如《饮酒》诗第十八的注便是(详上文)。《诗笺》中四言诗注未用十分力,《定本》这一卷里却几乎加了篇幅一半。

---

① 以上引语均见汤序注。
② 《腊日诗》及《杂诗》第十二都极难解。
③ 《古诗源》九。
④ 拙著《陶渊明年谱中之问题》中有辨,见《清华学报》九卷二期。
⑤ 参看真德秀《跋黄瀛甫拟陶诗》,见《文集》三十六。
⑥ 《饮酒》诗第十六及《癸卯始春怀古田舍》诗第二。
⑦ 《示周掾祖谢》及《饮酒》诗第三。
⑧ 据日本森本角藏《四书索引》。
⑨ 十九章,“见素抱朴,少私寡欲。”
⑩ 冯友兰《中国哲学史》下册六〇二至六〇四面。
⑪ 参看《朱子语类》卷百四十。
⑫ 述学社《国学月报汇刊》第一集一三九、一四〇面。
⑬ 《庚戌岁九月中于西田获早稻》诗。
⑭ 卷一,十四叶。
⑮ 卷二,十二叶。
⑯ 卷三,五叶六叶。
⑰ 卷三,十二叶。
⑱ 卷三,十三叶。
⑲ 卷四,六叶。
⑳ 原作《小雅》误。
㉑ 卷二,十三叶。

评郭绍虞《中国文学批评史》上卷

系统的自觉的文学批评著作，中国只有钟嵘的《诗品》；刘勰的《文心雕龙》，现在虽也认为重要的批评典籍，可是他当时的用意还是在论述各体的源流利病与属文的方法，批评不过附及罢了。这两部书以外，所有的都是零星的、片断的材料。这些材料却很早就有，例如《尚书·尧典》里“诗言志”一节（《伪孔传》此节在《舜典》中），及《论语》、《孟子》中论《诗》的话；可是并不曾成为独立的学问。就是《诗品》与《文心雕龙》，在《隋书·经籍志》里，也还附列在集部的总集中间。直到宋王尧臣等的《崇文总目》，才在集部里立了文史一类，来安插这些书。郑樵《通志》却分为文史、诗评两类，明焦竑《国史经籍志》又合为诗文评类，清《四库全书提要》从之。但这种分类也不甚确定。再则，目录学上虽划分了独立的一类，而在一般学人心目中，这个还只是小

道，算不得学问的。这一类书里也不尽是文学批评的材料；有些是文学史史料，有些是文学方法论。反过来说，别类书里倒蕴藏着不少的文学批评的材料，如诗文集、笔记、史书等。

现在写中国文学批评史有两大困难。第一，这完全是件新工作，差不多要白手成家，得自己向那浩如烟海的书籍里披沙拣金去。第二，得让大家相信文学批评是一门独立的学问，并非无根的游谈。换句话说，得建立起一个新的系统来。这比第一件实在还困难。郭君的书出版前七年，已经有人写过一本《中国文学批评史》。那似乎随手掇拾而成，并非精心结撰。取材只是人所熟知的一些东西，说解也只是顺文敷衍，毫无新意，所以不为人所重。郭君这部书，虽然只是上卷，我们却知道他已费了七八年工夫，所得自然不同。他的书虽不是同类中的第一部，可还得算是开创之作；因为他的材料与方法都是自己的。

这卷书所叙述的从周秦到北宋，分期的理由见《自序》（一至二面）。取材的范围广大，不限于诗文评，也不限于人所熟知的"论文集要"一类书，而采用到史书文苑传或文学传序，笔记，论诗诗等；也不限于文学方面，郭君相信"文学批评又常与学术思想发生相互连带的关系，因此中国的文学批评，即在陈陈相因的老生常

谈中，也足以看出其社会思想的背景”（一至二面），所以随时引证思想方面的事件。这已不止于取材而兼是方法了。用这个方法为基本，他建立起全书的系统来。《自序》里说“此书编例，各时期中不相一致，有的以家分，有的以人分，有的以时代分，有的以文体分，更有的以问题分”（三面），关键全在思想背景的不同。思想影响文学批评之大，象北宋的道学，人人皆知；但象儒道两家的“神”“气”说，就少有注意到的。书中叙入此种，才是探原立论。郭君还有一个基本的方法，就是分析意义，他的书的成功，至少有一半是在这里。例如“文学”、“神”、“气”、“文笔”、“道”、“贯道”、“载道”这些个重要术语，最是缠夹不清；书中都按着它们在各个时代或各家学说里的关系，仔细辨析它们的意义。懂得这些个术语的意义，才懂得一时代或一家的学说。他的分析也许还有未尽透彻的地方，如“情文”的分类（一二〇面）等，但大体是有结果的。

“文学批评”一语不用说是舶来的。现在学术界的趋势，往往以西方观念（如“文学批评”）为范围去选择中国的问题；姑无论将来是好是坏，这已经是不可避免的事实。但进一步，直用西方的分类来安插中国材料，却很审慎。书中用到西方分类的地方并不多，如真善美三分法（六三、一八九面），各类批评的名称（一〇三面）

偶尔涉及，无庸深论；只有纯文学、杂文学二分法，用得最多，却可商榷。“纯文学”、“杂文学”是日本的名词，大约从 De Quincey 的“力的文学”与“知的文学”而来，前者的作用在“感”，后者的作用在“教”。这种分法，将“知”的作用看得太简单（知与情往往不能相离），未必切合实际情形。况所谓纯文学包括诗歌、小说、戏剧而言。中国小说、戏剧发达得很晚；宋以前得称为纯文学的只有诗歌，幅员未免过窄。而且这里还有一个问题，汉赋算不算纯文学呢？再则，书中说南北朝以后“文”“笔”不分（一四一面），那么，纯与杂又将何所附丽呢？书中明说各时代文学观念不同，最好各还其本来面目，才能得着亲切的了解；以纯文学、杂文学的观念介乎其间，反多一番纠葛。又书中以魏晋南北朝的文学观念与我们的相同（三面），称为“离开传统思想而趋于正确”（八面）。这里前半截没有甚么问题，后半截以我们自己的标准，衡量古人，似乎不大公道。各时代的环境决定各时代的正确标准，我们也是各还其本来面目的好。

此外可以商榷的还有几处。如《诗》六义中“赋”、“比”、“兴”三者影响后世诗论极大，而“比兴”更是历代评诗的金科玉律；甚至清代词人也用此标准。书中《经学家之论诗见解》一章未详说此层，仅云：“汉人解诗之

失只在泥于王道”，似乎是不够的。又论“八病”以为沈约所谓“轻”“重”，刘勰所谓“飞”“沈”即后世所谓“平”“侧”；按阮元《揅经室续集·文韵说》，邹汉勋《遗书·五均论》（《五音二十五论》之三）及胡小石君《中国文学史》中都有此说，可资引证。又唐人选唐诗中如《河嶽英灵》、《中兴闲气》诸集，多有叙文或评语，足供钩稽。这些人论诗、选诗，自成一派（参看朱东润《司空图诗论综述》，见《武汉大学文哲季刊》三卷二号），似当列一专章论之。又书中有几节专载书目提要，颇伤体例，再版时似可删去。又书中分期，以南宋、金、元直至现代为“文学批评完成期”。“完成”一语，暗示止境，不如改“集成期”好些。这末了两层郭君在《自序》中已提起一些了。

（《清华学报》第九卷第四期，一九三四年十月。）

诗文评的发展

——评罗根泽《中国文学批评史》(商务印书馆出版)与朱东润《中国文学批评史大纲》(开明书店出版)

“文学批评”是一个译名。我们称为“诗文评”的，与文学批评可以相当，虽然未必完全一致。我们的诗文评有它自己的发展；现在通称为“文学批评”，因为这个名词清楚些，确切些，尤其郑重些。但论到发展，还不能抹杀那个老名字。老名字代表一个附庸的地位和一个轻蔑的声音——“诗文评”在目录里只是集部的尾巴。原来诗文本身就有些人看作雕虫小技，那么，诗文的评更是小中之小，不足深论。一面从《文心雕龙》和《诗品》以后，批评的精力分散在选本和诗话以及文集里，绝少系统的专书，因而也就难以快快的提高自己身分。再说有许多人以为诗文贵在能作，评者往往不是作手，所评无非费话，至多也只是闲话。不过唐宋以来，诗文评确还在继承从前的传统发展着，各家文集

里论文论诗之作，各家诗话，以及选本、评选本、评点本，加上词话、曲品等，数量着实惊人。诗文评虽在附庸地位，却能独成一类，便因为目录学家不得不承认这种发展的情势。但它究竟还在附庸地位，若没有“文学批评”这个新意念新名字输入，若不是一般人已经能够郑重的接受这个新意念，目下是还谈不到任何中国文学批评史的。

清末我们开始有了中国文学史。“文学史”虽也是输入的意念，但在我们的传统中却早就有了根苗。六朝时沈约、刘勰都论到“变”，指的正是文学的史的发展，所以这些年里文学史出的不算少，虽然只有三四本值得读的。中国文学批评史的出现，却得等到五四运动以后，人们确求种种新意念新评价的时候。这时候人们对文学取了严肃的态度，因而对文学批评也取了郑重的态度，这就提高了在中国的文学批评——诗文评——的地位。二十年来我们已经有了至少五种中国文学批评史，进展算是快的。在西方，贵创作而贱批评的人也不少，他们虽有很多文学批评的著作，但文学批评史一类著作似乎还是比文学史少得多。我们这二十来年里，文学批评史却差不多要追上了文学史。这也许因为我们正在开始一个新的批评时代，一个从新估定一切价值的时代，要从新估定一切价值，就得认识传统

里的种种价值，以及种种评价的标准；于是乎研究中国文学的人有些就将兴趣和精力放在文学批评史上。再说我们对现代中国文学所用的评价标准，起初虽然是普遍的——其实是借用西方的——后来就渐渐参用本国的传统的，如所谓“言志派”和“载道派”——其实不如说是“载道派”和“缘情派”。文学批评史不止可以阐明过去，并且可以阐明现在，指引将来的路；这也增高了它的趣味与地位。还有，所谓文学遗产问题，解决起来，不但用得着文学史，也用得着文学批评史。中国文学批评史发展得相当快，这些情形恐怕都有影响。

第一个人大规模搜集材料来写中国文学批评史的，得推郭绍虞先生。他搜集的诗话，我曾见过目录，那丰富恐怕还很少有人赶得上的。他写过许多单篇的文字，分析了中国文学批评里的一些重要的意念，启发我们很多。可惜他那部《中国文学批评史》只出了上册，又因为写的时期比较早些，不免受到不能割爱之处，加上这种书还算在草创中，体例自然难得谨严些。罗先生的书，情形就不相同了。编制便渐渐匀称了，论断也渐渐公平了。这原也是自然之势。罗先生这部书写到五代为止，比郭先生写到北宋的包括的时期短些，可是详尽些。这原是一部书，因为战时印刷困难，分四册出版，但第四册还没有出。就已出的三册① 而论，这

是一部值得细心研读的《中国文学批评史》。“文学批评”原是外来的意念；我们的诗文评虽与文学批评相当，却有它自己的发展，上文已经提及。写中国文学批评史，就难在将这两样比较得恰到好处，教我们能以靠了文学批评这把明镜，照清楚诗文评的面目。诗文评里有一部分与文学批评无干，得清算出去；这是将文学批评还给文学批评，是第一步。还得将中国还给中国，一时代还给一时代。按这方向走，才能将我们的材料跟那外来意念打成一片，才能处处抓住要领；抓住要领以后，才值得详细探索起去。罗先生的书除《绪言》似乎稍繁以外，只翻看目录，就教人耳目清新，就是因为他抓得住的原故。他说要兼揽编年、纪事本末、纪传三体之长，创立一种“综合体”。有时也不必拘泥体例：如就一般的文学批评而言，隋唐显与魏晋南北朝不同，所以分为两期。但唐初的音律说，则传南北朝衣钵，便附叙于南北朝的音律说后。他要做到章学诚所谓“尽其天而不益以人”的客观态度。能够这样才真能将一时代还给一时代。《隋唐文学批评史》开宗明义是两章“诗的对偶及作法”上下。乍看目录，也许觉得这种琐屑的题目不值得耑章讨论，更不值得占去两章那么重要的地位；可是仔细读下去，才知道它的重要性比“音律说”（在二册中占两章）有过之无不及，著者特别提

出，不厌求详，正是他的独见；而这也正是切实的将中国还给中国的态度。

《绪言》里指出“西洋的文学批评偏于文学裁判及批评理论，中国的文学批评偏于文学理论”。“中国的批评，大都是作家的反串，并没有多少批评专家。作家的反串，当然要侧重理论的建设，不侧重文学作品的批评。”又说中国的“批评不是创作的裁判，而是创作的领导”。他以为这是因为中国文化“尚用重于尚知，求好重于求真”。这里指出的事实大体是不错的；说是“尚用重于尚知”，也有一部分真理。但是说作家反串的“就当然侧重理论”，以及“求好重于求真”，似乎都还可以商榷。即如曹丕、曹植都是作家，前者说文人“各以所长，相轻所短”（《典论·论文》），后者更说“常好人讥弹其文，有不善者应时改定”（《与杨德祖书》），都并不侧重理论。罗先生称这些为“鉴赏论”，鉴赏不就是创作的批评或裁判么？照罗先生的意思，这正是求真；照曹植的话看，这也明明是求好——曹丕所谓长短，也是好与不好的别名。而西方的文学裁判或作家作品的批评，一面固然是求真，一面也还是求好。至于中国的文学理论，如载道说，却与其说是重在求好，不如说是重在求真还贴切些。总之，在文学批评里，理论也罢，裁判也罢，似乎都在一面求真，同时求好。我们可以不必

在两类之间强分轻重。至于中国缺少作家作品的系统的批评，儒家尚用而不尚知，固然是一个因子，道家尚玄而不尚实，关系也许更大。原来我们的"求好"的艺术论渊源于道家，而道家不信赖语言，以为"言不尽意"，所以崇尚"无端崖之辞"。批评到作家和作品，便不免着实，成了"小言"有端崖之辞，或禅宗所谓死话头。所以这种批评多少带一点"陋"；陋就是见小不见大。中国文学批评就此没有得着充分的发展；它所以不能成为专业而与创作分途并进，也由于此。至于现代西方人主张"创作必寓批评"，"批评必寓创作"，如书中所引朱光潜先生的话，却又因为分业太过，不免重枝节而轻根本，所以百尺竿头，更进一步。这一步为的矫正那偏重的情形，促进批评的更健全的发展。但那批评和创作分业的现象，还要继续存在，因为这是一个分业的世界。中国对作家和作品的批评，锺嵘《诗品》自然是最早的一部系统的著作，刘勰《文心雕龙》也系统的论到作家，这些个大家都知道。但是大家都忽略了清代几部书。陈祚明的《古诗选》，对入选作家依次批评，以辞与情为主，很多精到的意思。《四库全书总目提要》集部各条，从一方面看，也不失为系统的文学批评，这里纪昀的意见为多。还有赵翼的《瓯北诗话》分列十家，家各一卷，朱东润先生说是"语长而意尽，为诗

话中创格"(《批评史大纲》),也算得系统的著作。此外就都是零碎材料了。罗先生提到"制艺选家的眉批总评",以为毫无价值。这种选家可称为评点家。评点大概创始于南宋时代,为的是给应考的士子揣摩;这种选本一向认为陋书,这种评点也一向认为陋见。可是这种书渐渐扩大了范围,也扩大了影响,有的无疑的能够代表甚至领导一时创作的风气,前者如宋末方回的《瀛奎律髓》,后者如明末锺惺、谭元春的《古唐诗归》。文学批评史似乎也应该给予这种批评相当的地位,才是客观的态度。其实选本或总集里批评作家或作品的片段的话,是和选本或总集同时开始的。王逸的《楚词章句》,该算是我们第一部总集或选本,里面就有了驳班固论《离骚》的话。班氏批评屈原和《离骚》,王氏又批评他的批评,这已经发展到二重批评的阶段了。原来我们对集部的工作,大致有两个方向。一是笺注,是求真;里面也偶有批评,却只算作笺注的一部分。《楚词章句》里论《离骚》,似乎属于这一类。又如《文选》里左思《魏都赋》张载注,论到如何描写鸟将飞之势,如何描写台榭的高,比较各赋里相似的句子,指出同异,显明优劣,那更清楚的属于这一类。二是选录,是求好;选录旨趣大概见于序跋或总论里,有时更分别批评作家以至于作品。晋代挚虞的《文章流别论》和李充的

《翰林论》是开山祖师，他们已经在批评作家和作品了。选本的数量似乎远在注本之上，但是其中文学批评的材料并不多，完整的更少，原因上文已经论及。别集里又论诗文等的书札和诗，其中也少批评到作家和作品；序跋常说到作家了，不过敷衍的，批评的少，批评到作品的更是罕见。诗话文话等，倒以论作家和作品为主，可是太零碎；摘句鉴赏，尤其琐屑。史书文苑传或文学传里有些批评作家的话，往往根据墓志等等。墓志等等有时也批评到作品，最显著的例子是元稹作的杜甫的《墓志铭》，推尊杜甫的排律，引起至今争议莫决的李杜优劣论。从以上所说，可见所谓文学裁判，在中国虽然没有得着充分的发展，却也有着古久的渊源和广远的分布。这似乎是不容忽视的。

但是罗先生这部书的确能够借了"文学批评"的意念的光，将我们的诗文评的本来面目看得更清楚了。他在《魏晋六朝文学批评史》里特立专章阐述"文体类"的理论。从前写文学史及文学批评史的人都觉得这种文体论琐屑而凌乱，没有给予充分的注意。可是读了罗先生的叙述和分析，我们能以看出那种种文体论正是作品的批评。不是个别的，而是综合的；这些理论指示人们如何创作如何鉴赏各体文字。这不但见出人们如何开始了文学的自觉，并见出六朝时那新的"净化"的

文学概念如何形成。这是失掉的一环，现在才算找着了，连上了。这一分册里《文学概念》一章，叙述也更得要领，其中"萧纲的鼓吹郑邦文学"和"徐陵的编辑《丽人》艳歌"，各占了一个独立的节目。还有上文提过的第三分册的头两章《诗的对偶及作法》，跟"文体类"有同样的作用，见出律诗是如何发展的，也见出"元稹、白居易的社会诗论"的背景的一面来。再说魏晋时代开始了文学的自觉以后，除文体论外，各种的批评还不少。这些批评，以前只归到时代或作家批评家的名下，本书却分立"创作论"和"鉴赏论"两章来阐述，面目也更清楚了。《周秦两汉文学批评史》里还提到"古经中的辞令论"，这也是失掉的一环。春秋是"诗"和"辞"的时代；那时"诗"也当作"辞"用，那么，也可以说春秋是"辞"的时代。战国还是"辞"的时代。辞令和说辞如何演变为种种文体，这里不能讨论（章学诚《文史通义·诗教篇》曾触及这问题，但他还未认清"辞"的面目）；现在只想指出孔子的"辞达而已矣"那句话和《易》传里"修辞立其诚"那句话，对后世文论影响极大，而这些原都是论"辞"的。从这里可见"辞令论"的重要性。可是向来都将"文"和"辞"混为一谈，又以为"辞"同于后世所谓的"文辞"，因此就只见其流，不见其源了。《文选》序曾提出战国的"辞"，但没有人注意。清代阮元那么

推重《文选》，他读那篇序时，却也将这一点忽略了。罗先生现在注意到“古经中的辞令论”，自然是难得的，只可惜他仅仅提了一下没有发挥下去。第三分册里叙述史学家的文论，特立“文学史观”一个节目；这是六朝以来一种新的发展，是跟着文学的自觉和文学概念的转变来的。前面说过“文学史”的意念在我们的传统中早就有了根苗，正是指此。以前的文学史等，却从没有这么清楚的标目，因此就隐蔽了我们传统中这个重要的意念。这一分册叙述“古文论”，也很充实，关于韩愈，特别列出“不平则鸣”与“文穷益工”一目。这是韩愈的重要的文学见解，不在“惟陈言之务去”以下，但是向来没有得着应得的地位。本书《绪言》中说到“解释的方法”，有“辨似”一项，就是分析词语的意义，在研究文学批评是极重要的。文学批评里的许多术语沿用日久，象滚雪球似的，意义越来越多。沿用的人有时取这个意义，有时取那个意义，或依照一般习惯，或依照行文方面，极其错综复杂。要明白这种词语的确切的意义，必须加以精密的分析才成。书中如辨汉代所谓“文”并不专指诗赋，又如论到辞赋的独特价值就是在“不同于诗”，而汉人将辞赋看作诗，“辞赋的本身品性，当然被他们埋没不少，辞赋的当时地位，却赖他们提高好多”，都是用心分析的结果，这才能辨明那些疑似之处。

朱先生的《中国文学批评史大纲》,《自序》里说“这本书的叙述特别注重近代的批评家”;他的书大部分以个别的批评家标目,直到清代《白雨斋词话》的著者陈廷焯为止。他的“远略近详”的叙述恰好供给我们的需要,弥补我们的缺憾。这还是第一部简要的中国文学批评全史,我们读来有滋味的。这原是讲义稿,不是“详密的中国文学批评史”,《自序》里说得明白。我们只能当它“大纲”读着;有人希望书里叙述得详备些,但那就不是“大纲”了。《自序》中还说这本书是两次稿本凑合成的,现在却只留下一处痕迹,第三十七章里说“东坡、少游于柳词皆不满,语见前”,前面并不见;这总算不错了。作为“大纲”,本书以批评家标目,倒是很相宜的;因为如《自序》所说,“这里所看到的,常常是整个的批评家”。朱先生关于中国文学批评的著作很多,《读诗四论》之外,还有许多研究历代批评家的论文,曾载在武汉大学的《文哲学报》上,现在听说已集成一书,由上海开明书店印行了。《读诗四论》和那些论文都够精详的,创见不少。他取的是客观的分析的态度。《大纲》的《自序》里提到有人“认为这本书不完全是史实的叙述,而有时不免加以主观的判断”。朱先生承认这一点,他提出“史观的问题”,说“作史的人总有他自己的立场”。本书倒是有夹叙夹议的,读来活泼有味,这正

是一因。但是朱先生的史观或立场，似乎也只是所谓“释古”，以文学批评还给文学批评，中国还给中国，一时代还给一时代。这似乎是现代的我们一般的立场，不见其特别是朱先生主观的地方。例如书中叙“盛唐”以后论诗大都可分二派：“为艺术而艺术，如殷璠、高仲武、司空图等”，“为人生而艺术，如元结、白居易、元稹等”。两派的存在得着外来的意念来比较而益彰。又如论袁枚为王次回辩护道：“次回《疑雨集》，与《随园诗话》所举随园、香亭兄弟之诗论之，非特与男女性情之得其正者无当，即赠勺采兰，亦不若是之绘画裸陈也。……若因风趣二字，遂使次回一派，以孽子而为大宗，固不可矣。”这可以说是“雅正”的传统，不过是这时代已经批评的接受了的，和上例那一对外来的传统的意念的地位一般。这些判断都反映着我们的时代，与其说是主观的，不如说是客观的，可是全书以陈廷焯作殿军，在这末一章里却先叙庄棫、谭献道：“清人之词，至庄、谭而局势大定，庄、谭论词无完书，故以亦峰（廷焯字亦峰）之说终焉。”这个判断是客观的，但标目不列代表的批评家庄、谭，只举出受庄氏影响的陈氏，未免有些偏畸或疏忽。然而这种小节是不足以定主客观之辨的。

《大纲》以个别的批评家标目，这些批评家可以说

都是代表一个时代、一个派别或一种理论的批评家，著者的长处在能够根据客观的态度选出了一些前人未曾注意的代表批评家。如南宋反对“江西派”的张戒，清代论诗重变的叶燮，第一个有文学批评史的自觉的纪昀，创诗话新格的赵翼，他们的文学批评，一般的文学史，似乎都不大提及，有些简直是著者第一次介绍和我们相见。此外如金人瑞和李渔各自占了一章的地位，而袁宏道一章中也特别指出他推重小说戏曲的话，这些都表现着现代的客观态度。这种客观的态度，虽然是一般的，但如何应用这种态度，还得靠著者的学力和识力而定，并不是现代的套子，随意就可以套在史实上。论金人瑞批评到他的评点，并征引他的《西厢记》评语，论钟惺、谭元春一章也征引《诗归》里的评语；论到近代批评，是不能不给予评点公平的地位的。因此想到宋元间的评点家刘辰翁，他评点了很多书，似乎也应该在这本书里占个地位。书中论曹丕兄弟优劣，引王夫之《姜斋诗话》：“曹子建之于子桓，有仙凡之隔，而人称子建，不知子桓，俗论大抵如此。”以为“此言若就文学批评方面论之，殆不可废”，最是公平的断语。又评锺嵘持论“归于雅正”；向来只说锺氏专重“自然英旨”，似乎还未达一间。至于论严羽：“吾国文学批评家，大抵身为作家，至于批判古今，不过视为余事。求之宋代，独

严羽一人，自负识力，此则专以批评名家者。”这确是独到之见。两宋诗话的发达，培养出这种自觉心，也是理有固然，只是从来没人指出罢了。其他如论元稹“持论虽与白居易大恉相同，而所见之范围较大，作诗之母题较多，故其对人之批评，亦不若居易之苛”。论柳冕“好言文章与道之关系，与韩愈同，然有根本不同者，愈之所重在文，而冕之所重在道”。似乎也都未经人说及。书中又指出陆机兄弟“重在新绮”，而皇甫谧和左思的《三都赋序》持“质实”之说；人们一向却只注意到齐代裴子野的《雕虫论》。明初高棅的《唐诗品汇》列杜甫为大家，好象推尊之至，但书中指出他不肯当杜甫是“正宗”。韩愈的文统——文统说虽到明代茅坤才明白主张，但韩愈已有此意，这里依郭绍虞先生的意见——，《五经》而下，列举左氏、庄、《骚》、太史公、司马相如、刘向、扬雄(《进学解》，《答刘正夫书》)。本书指出明代王世贞又以庄、列、淮南、左氏为“古四大家”，这种异同该是很有意义的。又如引曾国藩日记“古文之道，与骈体相通”，说“此为曾氏持论一大特点，故其论文，每每从字句声色间求之”。这也关系一时代一派别的风气。以上各例，都可见出一种慎思明辨的分析态度。

---

① 即《周秦两汉文学批评史》、《魏晋六朝文学批评史》、《隋唐文学批评史》。——编者

历史在战斗中

——评冯雪峰《乡风与市风》

(作家书屋出版)

雪峰先生最早在《湖畔》中以诗人与我们相见，后来给我们翻译文学理论，现在是给我们新的杂文了。《乡风与市风》是杂文的新作风，是他的创作；这充分的展开了杂文的新机能，讽刺以外的批评机能，也就是展开了散文的新的机能。我们的白话散文，小说除外，最早发展的是长篇议论文和随感录，随感录其实就是杂文的一种型。长篇议论文批判了旧文化，建设起新文化；它在这二十多年中，由明快而达到精确，发展着理智的分析机能。随感录讽刺着种种旧传统，那尖锐的笔锋足以教人啼笑皆非。接着却来了小品文，虽说“天地之大，苍蝇之微”，无所不有，然而基础是打在“身边琐事”上。这只是个人特殊的好恶，表现在玩世哲学的光影里。从讽刺的深恶痛疾到玩世的无可无不可，本只相去一间；时代的混乱和个性的放弛成就了小品文的

一时之盛。然而盛极则衰,时代的路向渐渐分明,集体的要求渐渐强大,现实的力量渐渐逼紧;于是杂文便成了春天第一只燕子。杂文从尖锐的讽刺个别的事件起手,逐渐放开尺度,严肃的讨论到人生的种种相,笔锋所及越见深广,影响也越见久远了。《乡风与市风》可以说正是这种新作风的代表。

“乡风”是农民和下层社会妇女的生活的表现,“市风”是大都会知识者生活的表现。前者似乎比较单纯些,一面保守着传统,一面期待着变。后者就复杂得多,拥抱过去,憧憬将来,腐蚀现在,各走各的路,并且各说各的理。传统是历史,过去是历史,那期待,那憧憬,甚至那腐蚀,也是历史孕育出来的,所谓矛盾的发展。雪峰先生教人们将种种历史的责任“放在自己的肩上”,“因为这个历史到底是我们自己的历史”;这样才能够“走上自觉的战斗的路”。这是现在的战斗,实际的战斗;必须整个社会都走上这条路,而且“必须把战线伸展到生活和思想的所有的角落去”。这战斗一面对抗着历史,一面领导着历史。人们在战斗中,历史也在战斗中。可是“乡风”也好,“市风”也好,现在都还没有自觉的向战斗的路上吹,本书著者所以委曲的加以“分析,批判,以至否定”,来指明这条路。

乡风的主角农民和妇女,大抵是单纯的。他们相

信还好主义，相信烈女节妇，似乎都是弱者的表现；可是也会说“世界是总要变一变的”。有时更“不惜自己的血”去反抗敌人，象书中所记浙东的种种情形，“这便是弱者在变成强者”了。单纯得善良，也单纯得勇敢，真是的。根柢在“对于现实生活的执着”。书中论一个死了丈夫或死了儿子的乡下女人的啼哭，说这个道理，最为鞭辟入里：

> 但最主要的，是她在这样的据点上，用以和人生结合的是她的劳动和她的生命，和丈夫或儿子谋共同生活，共同抵抗一切患难与灾害，对一切都以自己的劳动和生命去突击，于是，单纯而坚实的爱就从为了生活的战斗中产生。唯其以自己的劳动和生命向着“利害的”，“经济的”生活突击，于是超“利害的”，超“经济的”爱和爱的力就又那样的强毅，那样的浑然而朴真（也正是在这上面，消费阶层的人们立即显出了自私和薄情了）。而在生活的重压下，却不仅这爱和爱的力不能不表现为一切的坚忍，集中于对于现实生活的执着，并且因此就更黏住那据点，更和那据点胶结得紧了，——这又是生活限制了他们，使他们不能走得更远一点。于是，一到所黏住的据点失去，便不能不被无边际的朦胧所压迫，被空虚所侵，而感到无可挽救似的凄凉。（一一六至一一七面）

这种单纯的执着，固然是由历史在支配着，可是这种执着的力量，若有一天伴随上“改进自己的地位的要

求”，却能够转变历史；过去如此，现在也如此，这便是“市风”的主角知识者，如今是生活在“混乱”中。“这正是旧的生活观念的那一向还巩固的物质基础，也被实际生活的冲击而动摇着了罢？”不错的。于是有些人将注子压在“老大”上，做着复古的梦，但是“老大”“只作为造成历史的矛盾的地盘而有用”，“历史的矛盾”就是历史在战斗中，“老大”该只是战斗的经验多的意思才有道理。除了这样看，那就老大也罢，古久也罢，反正过去了，永远过去了，永远死亡了（一个梦，一个影子，抓不住的）；又有些“自赏”着美丽的理想。而这也只是“对于永远过去了的白昼的没有现实根据的梦想，以对于黄昏的依恋及其残存的微光，注向于黑黑的午夜，仿佛有那么一支发着苍白的光的蜡烛，奄奄一息地在黑影里朦胧地摇晃”。“这样的理想主义当然是所谓苍白的，而拥抱它的人也自然是苍白无力的人；这一拥抱就是他的消失！”那拥抱过去的人虽不一定“苍白无力”，可也不免外强中干——外强是自大，中干是自卑。总之，这两种人都是空虚的：

> 如果我们是因为空虚，则无论拥抱过去时代，无论拥抱将来的美的世界，都依然是空虚的罢。假如我们的空虚是从我们现在而来的，那么我们便会真实的觉得：过去时代象是灰白的尸体，而美的将来也简直是纸糊的美人。（一

三五面）

重节操的人似乎算得强者了。然而至多只做到了有所不为的地步；其次由于“胆小而虚伪的历史观察和对于人生实践的迂拙而消极的态度”，更只止于洁身自好，真是落到了“为节而节”的末路；又其次“终于将这德行还附上了庸俗的和矫揉造作以至钓名沽誉的虚伪的面目”。一向士大夫所以自立，所以自傲的这德行，终于在著者的书页里见得悲哀，空虚，甚至于虚无了。他在《谈士节兼论周作人》一文的结尾道：“我们是到了新的时代；历史的悲哀和空虚将结束于伟大的叛逆，也将告终于连这样的空虚和悲哀也不可能了的时代。”这末尾一语简直将节操否定得无影无踪；可是细心读了那上文委曲的分析，切实的批判，便知这否定决非感情用事，而不由人不相信。这篇文字论士节这般深透，我还是初见，或许是书中最应该细心读的。还有，悲观主义也由空虚而来。这是“象浮云一般的东西，既多变化，而又轻如天鹅绒似的”。在悲观者本人“也只是一种兴奋剂，很难成为一种动力，对于人也至多有一点轻尘似的拂扰之感，很少有引起行为的影响”。但是如愤世者所说，“现在是连悲观也悲观不起来也。”悲观者自己是疲劳了，疲劳到极点了，于是随波逐流，行尸走肉，只是混下去。这就比悲观主义更危险，更悲哀。

著者特别指出这样一种人：

> 用厌烦的心情去看可厌烦的世界，可并不会因此引起对于世界的绝望或反抗，却满足于自己的厌烦，得意着他那已经浸入到灵魂深底里去的一些文化上的垃圾，于是对一切都冷淡，使自己完全游泛在自私的市侩主义里。……这种人是一种混杂体……蒙盖在厌世的个人主义下面，实质上是市侩主义和赤精的利己主义。（一二九面）

这里指的就是三十年来流行世界的玩世主义，也正是空虚或虚无的表现。著者认为绝对的虚无主义就是绝对的利己主义；因为“人虚无到绝对的时候，实在就非利己到绝对不可，那时，就连虚无主义也并非必要的了。反之，如果要利己到绝对，也就非虚无到绝对不可”。他认为市侩主义正是一种虚无主义，所以也就是一种利己主义了。这利己主义到了“惟利是逐”的地步，“却是非空虚到极点不可。现在人都以‘心目中无国家民族’一句话，咒骂并不以惟利是逐，或利己主义为羞了的人们，殊不知在他们的心底的深处，是在感到连他们自己都快要不存在了”。这种种都是腐蚀现在的人。

这种种“市风”其实都是历史在战斗中的曲折的阵势，历史在开辟着那自觉的路。著者曾指出“老人”也

可以有用；又说“还有那在黎明以前产生的理想主义”，是会成为现实主义的；又说悲观主义者也会变成战士。这些也都在那曲折的阵势或“历史的矛盾”中。有了这些，那自觉的战斗的路便渐渐分明了。“人总是主动的”，“必须去担当社会矛盾的裂口和榨轧；去领受一种力以抵抗另一种相反的力”。这里“人”指人民也指个人。

> 大概，人原是将脚站在实地上才觉得自己存在的罢，也原是以自己的站，自己的脚力，去占领世界的罢。……人怎能不从世界得到生活的实践的力，又怎能不从自己的实践去归入到世界的呢？（一六六至一六八面）

这就是“相信自己有力量”，就是“自信”。这里说到世界。著者认为“高度的民族文化是向着更广泛的高度的人类价值的发展；而在战斗的革命的民族，这就是民族之高度的革命性的表现”。

说到战斗，自然想到仇恨，许多人特别强调这仇恨。著者自然承认这仇恨的存在，但他说“爱与同情心之类，在现在，其实大半是由仇恨与仇恨的斗争所促成的”。他说：

> 人类的悠久的生活斗争的历史，在人类精神上的最大的产物是理性和对同类的爱，但这两者都是从利

害的相同的自觉上而发生，而发展起来的。人们在相互之间追寻着同情和同类的爱者，主要地是受理性指使，起因于相互的利害关系，也归结于相互的利害关系。（一五三面）

然而“人在社会的利害关系中不仅从社会赋予了个人，同时也时时在从个人向社会突进着，赋予着的。而这种赋予的关系及其力量，在为共同利害的斗争上，就特别表现得明白并发展到高度”。于是“在共同利害的关系中便发生起利害的关系，在为共同利害的斗争中便产生超利害的伟大的精神。——人类的出路就在这里”。著者特别强调“战友之间的爱”，认为“即使完全不提到那战斗的目的和理想，单抽出那已经由共同战斗而结成的友爱的情感和方式来看，都已经比一般友爱更坚实，也更逼近一步理性和艺术所要求的人类爱了”。这种爱的强调给人喜悦和力量。

这些可以说是著者所认为的“科学的历史方法和历史真理”。这种历史方法和历史真理自然并非著者的发见，然而他根据自己经验的“乡风与市风”，经过自己的切实的思索，铸造自己严密的语言，便跟机械的公式化的说教大相径庭，而成就了他的创作。书中文字虽然并没有么什系统似的，可是其中的思想却是严密的，一贯的。而弥漫着那思想的还有那一贯的信心，著

者在确信他所说的每一句话。你也许觉得他太功利些：他说的"怀古之情也是一种古的情感"，他说的对于将来的"做梦似的幻想"，他说的"虚无的'超利害'的幻想"不免严酷了些；他攻击那"厌世的个人主义"或玩世主义，也不免过火了些。可是你觉得他有他的一贯的道理，他在全力的执着这道理，而凭了这本书，你就简直挑不出他的错儿。于是你不得不彷徨着、苦闷着。这就见出这本书的影响、的力量。著者所用的语言，其实也只是常识的语言，但经过他的铸造，便见得曲折、深透，而且亲切。著者是个诗人，能够经济他的语言，所以差不多每句话都有分量；你读的时候不容易跳过一句两句，你引的时候也很难省掉一句两句。文中偶然用比喻，也新鲜活泼，见出诗人的本色来。本文所以多引原书，就因为原书的话才可以表现著者的新作风，因而也更可以表现著者的真自己。这种新作风不象小品文的轻松、幽默，可是保持着亲切；没有讽刺文的尖锐，可是保持着深刻，而加上温暖；不象长篇议论文的明快，可是不让它的广大和精确。这本书确是创作，确在充分的展开了杂文的新机能；但是一般习惯了明快的文字的人，也许需要相当大的耐心，才能够读进这本书去。

甚么是宋诗的精华

——评石遗老人(陈衍)评点《宋诗精华录》(商务印书馆出版)

本书仿严羽、高棅的办法,分宋诗为初盛中晚四期,每期的诗为一卷。第一卷选诗三十九家,一百十七首,其中近体九十六首。第二卷选诗十八家,二百三十九首,其中近体一百六十四首。第三卷选诗三十二家,二百十二首,其中近体一百八十六首。第四卷选诗四十家,一百二十二首,其中近体一百零二首。全书共选诗一百二十九家,六百九十首,其中近体五百四十八首,占百分之七十九强,可见本书重心所在。自序云:

> 如近贤之祧唐宗宋,祈向徐仲车、薛浪语诸家,在八音率多土木,甚且有土木而无丝竹金革。焉得命为"律和声""八音克谐"哉!故本鄙见以录宋诗,窃谓宋诗精华乃在此而不在彼也。

开宗明义,便以近体为主。所谓"宋诗精华在此而不在彼",可以就音律而言,也可以就宋诗全体而言。照前

说，老人的意见似乎和傅玉露相近；傅氏为张景星等《宋诗百一钞》(《宋诗别裁》)作序，有云："宫商协畅，何贵乎腐木湿鼓！"不过傅氏就宋诗论宋诗，老人却要矫近贤之弊，用意各不相同罢了。照后一说，便有可商榷处。从前翁方纲选宋人七律，以为宋人七律登峰造极。本书所录七绝最多，七律次之；多选七律，也许与翁氏见解相同。多选七绝，却是老人的创举。他说过：

> 今人习于沈归愚先生各别裁集之说，以为七言绝句必如王龙标、李供奉一路，方为正宗；以老杜绝句在盛唐为独创一格，变体也。……沈归愚墨守明人议论故耳。(《石遗室诗话》，商务本，卷三，八叶。)

老人此说，也有所本。近人是宋湘，老人已自言之(即在引文中，文繁，从略)。再远还有叶燮，他在《原诗》中说：

> 杜七绝轮囷奇矫，不可名状，在杜集中另是一格，宋人大概学之。宋人七绝，大约学杜者十六七，学商隐者十三四。

又说：

> 宋人七绝，种族各别，然出奇入幽，不可端倪处，竟有轶驾唐人者。若必曰唐，曰供奉，曰龙标以律之，则失之矣。

看了这些话，老人的多选七绝也就不足怪了。

可是若说宋诗精华专在近体，古体又怎样呢？王士桢《古诗选》录五古以选体为主，唐代只收陈、李、韦、柳而不收杜，似乎还是明人见解。七古却以为自杜以后，尽态极妍，蔚为大国，所收直到元代的虞集、吴渊颖为止。可是所选的诗似乎偏重妥帖敷愉一种，排奡者颇少。这是《宋诗钞》序所谓"近唐调"者。选宋人七古而求其"近唐调"，那么，选也可，不选也可。但是宋人古体的长处似乎别有所在，所谓"妥帖""排奡"，大概得之。五七古多如此，而七古尤然。这自然从杜、韩出，但五言回旋之地太少，不及七言能尽其所长，所以七古比五古为胜。我们可以说这些诗都在散文化，或说"以文为诗"。不过诗的意义，似乎不该一成不变，当跟着作品的变化而渐渐扩展。"温柔敦厚"固是诗，"沈着痛快"也是诗。《宋诗钞》似乎只选后一种，致为翁方纲所诋。他在《石洲诗话》中说《宋诗钞》所选古诗实足见宋诗真面目，虽然不免有粗犷的。石遗老人论古诗，重在结想"高妙"（《诗话》十二叶）。本书所选，侧重在立意新妙，合于所论。但工于形容，工于用事，工于组织，都是宋人古体诗长处，似乎也难抹煞不论。宋人近体自"江西派"以来，有意讲求句律，也许较古体精进些；可是古体也能发挥光大，自辟门户，若以精华专归近体，似乎不是公平的议论。我想老人论古诗语，原依白石《诗说》立言，

并非盱衡全局。至于选录宋诗，原是偏主近体之音律谐畅者，以矫时贤之弊；古体篇幅太繁，若面面顾到，怕将成为庞然巨帙，所以只从结想“高妙”者着手。序中“精华”云云，想是只就近体说，一时兴到，未及深思，便成歧义了。

本书分期，颇为妥帖自然。向来论宋诗的，已经约略有此界画，老人不过水到渠成，代为拈出罢了。至于选录标准，可于评点及圈点中见出。本书评点扼要，于标示宗旨和指导初学，都甚方便。大抵首重吐属大方。此事关系修养，不尽在诗功深浅上。如评钱惟演《对竹思鹤》云：“有身分，是第一流人语。”（一・一）陈与义《次韵乐文卿北园》云：“五六濡染大笔，百读不厌。”（三・一）苏轼《和子由踏青》云：“不甚高妙景物，名大家能写得恰如分际，小名家则非雅事不肯落笔矣。”（二・二〇）这都说的是胸襟广阔，能见其大。又评黄鲁直《宿旧彭泽怀陶令》云：“古人命名，未尝非用意有在。但专就名字上着笔，终近小巧。”（二・二三）《题竹石牧牛》云：“用太白《独漉篇》调甚妙，但须少加以理耳。”（二・二六）按此处语太简略，其详见《诗话》十七（一叶），以为如诗语“何其厚于竹而薄于石”，未免巧而伤理了。又评陈师道《妾薄命》云：“二诗比拟，终嫌不伦。”（二・二九）《放歌行》第一首云：“终嫌炫玉。”（二・三〇）所谓

"不伦"，当是说得太亲昵，失了身分之意。又评乐雷发《送丁少卿自桂帅移镇西蜀》云："如用'瑞露'等字，终嫌小方。"又评文同《此君庵》云："谚所谓'巧言不如直道'"，这是墨守明人议论的所不敢说的。老人不甚喜欢禅语；评饶节云："诗多禅语，非浅尝者比，然兹所不录。"（三·八）又评苏轼《百步洪》云："坡公喜以禅语作达，数见无味。此诗就眼前篙眼指点出，真非钝根人所及矣。"（二·一四）老人能够领略非浅尝的禅语而不喜东坡以禅语作达，大约也是觉得他太以此自炫了。至于不选饶节禅语之作，或因禅太多而诗太少之故。不过禅学影响于诗甚大，有人说黄山谷的新境界全是禅学本领。这层似尚值得详论。大方不但指思想，也指才力。书中评严羽云："沧浪有诗话，论诗甚高，以禅为喻。而所造不过如此。专宗王、孟者，囿于思想，短于才力也。"（四·六）老人论诗，所以不主一格。他说过："知同体之善，忘异量之美，皆未尝出此。"（《诗话》十二，一叶）评秦观《春日》五首之一云："遗山讥'有情'二语为'女郎诗'。诗者，劳人、思妇公共之言，岂能有雅颂而无国风，绝不许女郎作诗耶？"（二·三三）

大方而外，真挚与兴趣也是本书选录的标准。评苏舜卿《哭曼卿》云："归来句是实在沈痛语。"（一·一一）评梅尧臣《悼亡》之三云："情之所锺，不免质言，虽

过当，无伤也。”（一·一三）《殇小女稱稱》之二云：“末十字苦情写得出。”（一·一六）评黄鲁直《次韵吴宣义三径怀友》云：“末四句沈痛。”（二·二四）《次韵文潜》云：“沈痛语一二敌人千百。”（二·二八）评陈师道《妾薄命》之一云：“沈痛语，可以上接顾长康之于桓宣武。”（二·二九）评陆游《沈氏小园》等作云：“古今断肠之作，无如此前后三首者。”（三·二八）这都是真挚之作。语不真挚而入选者也有，那必是别有可取处。评王安石《寄阙下诸父兄兼示平甫兄弟》云：“虽非由衷之言，而说来故自动听。”（二·四）黄鲁直《次韵子瞻武昌西山》云：“并子瞻于次山，付诸一慨，此时境地同也。”（二·二五）评尤袤《送吴待制守襄阳》云：“酬应之作，然三四六语有分寸。”（三·一三）都可见。评黄鲁直《题伯时画严子陵钓滩》云：“此兴到语耳。”（二·二五）《病起荆江亭即事》十首之一云：“兴会之作。”（二·二六）老人并不特别看重伫兴之作，《诗话》三有评说（四叶），所以此二诗评语也只轻描淡写出之。但于蔡襄、欧阳修、苏轼、陆游梦中四诗（一·六；一·九；二·一一；三·二七），却极端推重，以为“如有神助”，甚至说“四诗之高妙为四君生平所未曾有”。（三·二七）欧作确奇，而一句一意，没有多少组织的工夫。陆作贴切便利，“自然”可喜。苏作可称“兴会”。蔡作句奇意不奇。

老人推许似乎太过了些。这和他论王安石诗，以“柳叶鸣蜩暗绿”二首压卷（二·六），同是难解。又评穆修《贵侯园》云：“善戏谑兮，不为虐兮。”（一·八）孔武仲《瓜步阻风》云：“第二句甚趣。”（二·三七）杨万里《题锺家村石崖》云：“末七字使人失笑。”（三·二一）诗杂诙谐，杜甫晚年作品实开风气（胡适之先生《白话文学史》说）。宋人颇会学他。老人也赏识这一种的。

自来论诗文，都重模拟。死的模拟，所谓画死人坐像，不足重；重在能变化，能以故为新，所谓脱胎换骨的便是。本书评语往往指出诗句蓝本；其按而不断者都是能变化的。这种评语不但有助于诗的多义，兼能指点初学的人。有时也指出死模拟的句子，告诉人不可学。评陈师道赠《欧阳叔弼》云：“末二句学杜而得其皮者，切不可学。”（三·三〇——三一）但评陈与义《再登岳阳楼感赋》云：“五六学杜而得其骨者。”（三·二）得皮是死，得骨便活了。避熟就生也是活法，也是变。评苏舜卿《中秋夜吴江亭上对月怀前宰张子野及寄君谟蔡大》云：“望月怀人语数见不鲜矣，此作颇能避熟就生。”（一·一一）变化其实也是创新；纯粹的创新是可遇而不可求的。评王安石《壬辰寒食》云，“起十字无穷生清新。”（二·四）苏轼《题西林壁》云：“此诗有新思想，似未经人道过。”（二·一三）杨万里《池口移舟入江再

泊十里头潘家湾阻风不止》云:“写逆风全就江水西流著想,惊人语乃未经人道矣。”(三·一九——二〇)诚斋诗中,新境较多,但时流于巧;巧就不大方了。老人评徐照《柳叶词》云:“新巧而已”,也不满意于那巧味。书中于用字,造句,押韵,也偶然评及。用字如陈师道《和李使君九日登戏马台》云:“三四加‘堪’字‘更’字,便不陈旧”。(二·三二)这也是变。又如文同《北斋雨后》云:“‘占’字‘寻’字下得切。”(二·三六)造句如黄鲁直《宿旧彭泽怀陶令》云:“铸词有极工处。”(二·二三)唐庚、张求诗云:“工于造句。”(三·一〇)押韵如楼钥《求仲抑招游山归途遇雨》云:“押‘及’韵如抛砖落地,从《左氏传》‘师何及’句来。”(三·五)都颇精当。只有辩黄鲁直《醇遂得蛤蜊复索舜泉》诗中“前”字韵诸语(二·二二——二三),未免牵强附会。其实那“前”字与“边”字同意,并无趁韵之嫌;“世人借口”,未知何指,似不足辩。书中尤重章句组织。评古诗常有“辞费”之语。如梅尧臣名作《范饶州坐中客语食河豚鱼》云:“此诗绝佳者,实只首四句,余皆词费。然所谓探骊得珠,其余鳞爪之物,听之而已。”(一·一二)组织工者曰“健”,就是“经济的”之意。句健易,全诗健难。老人评苏轼《王维吴道子画》云:“大凡名大家诗,每篇必有一二惊人名句,全篇方镇压得住;其鳞爪之处,亦不处处用

全力也。"(二·八)这是为名大家辩护，实在是组织不容易。近体也如此，所以古今诗话，摘句者多，录全篇者少。《石遗室诗话》中论此最精云：

> 作近体诗，患在意不足。如七律诗八句，奈无八句之意，则空滑搪塞，无所不至矣。但果是作手，尚张罗得来，八句中有两三句三四句可味，余亦可观耳。意有余，而后如截奔马，如临水送将归，非施手段善含蓄不可。意仅足，则剡豁归櫂，故作从容，故有余地，工于作态而已。(《诗话》十一叶。)

书中评近体诸作，不大说及组织，实因全美的少，一一指疵，未免太烦。只有组织特别者才有说明。评郑文宝《阙题》云："案此诗首句一顿，下三句连作一气说，体格独创。唐人中唯太白'越王勾践破吴归'一首，前三句一气连说，末句一扫而空之。此诗异曲同工，善于变化。"(一·二)陈师道《春怀示邻里》云："此诗另是一种结构，似两绝句接成一律。"(二·三二)杨万里《题沈子寿旁观录》云："倒戟而入作法。"(三·一九)这三首诗若不细加吟味，是会囫囵看过的。

书中选录的诗甚有别裁，而且宋人诗话中称道的，和有关诗家掌故的作品，大抵也都在选中。读此书如在大街上走，常常看见熟人。评论诗家，如王安石(二·六)、苏轼(二·一六)、黄鲁直(二·二四)、朱熹

(三·一二)、陆游(三·二九)、刘克庄(四·一一)等人，语虽简短而能扼要，绝非兴到振笔者可比。至于说诗，更是老人的长处。如说王安石《元丰行》(二·一)，《明妃曲》(二·二)，抉出用意，鞭辟入里，古今人所未道及。又如黄鲁直《戏作林夫人欸乃歌》之一(二·二三)，时序先后，颇不易明，老人一语点破，便觉豁然。评语中也间有附会处，上文论押韵，已举一条。他如评王安石《歌元丰》云："微有杨子幼'豆落为萁'意。"(二·四)细味原诗，却绝无此意。与《元丰行》《后元丰行》不同，只"南山"二字，涉想过远，才有此评；但他自己也不深信，所以只说"微有"。不过书中如此附会处极少。评语中间论改诗，欧阳修《丰乐亭小饮》云："第五句以太守而说游女丑，似未得体，当有以易之。"(一·九)原诗云："看花游女不知丑，古妆野态争花红"，这是诙谐语，与苏轼《于潜女》貌异心同；重在游女之朴真，不在品题美丑。再说诗并非作给游女看，也不是作给州民看，乃是给朋友们看的，既非宣教，何苦以体统相绳呢？又《招许主客》诗五六句云："更扫广庭宽百亩，少容明月放清光"；评云："'少容'若作'多容'，更佳。"明月清光何限？即"横扫广庭宽百亩"，岂能尽容其放开来？说"少容"，是比较的多之意，意曲而趣；改"多容"就未免太"直道"了。

中国文的三种型

——评郭绍虞编著的《语文通论》与《学文示例》(开明书店出版)

这两部书出版虽然已经有好几年，但是抗战结束后我们才见到前一部书和后一部书的下册，所以还算是新书。《语文通论》收集关于语文的文章九篇，著者当作《学文示例》的序。《学文示例》虽然题为“大学国文教本”，却与一般国文教本大不相同。前一部书里讨论到中国语文的特性和演变，对于现阶段的白话诗文的发展关系很大，后一部书虽然未必是适用的教本，却也是很有用的参考书。

《语文通论》里《中国语词之弹性作用》、《中国文字型与语言型的文学之演变》、《新文艺运动应走的新途径》、《新诗的前途》，这四篇是中心。《文笔再辨》分析“六朝”时代的文学的意念，精详确切，但是和现阶段的发展关系比较少。这里讨论，以那中心的四篇为主。郭

先生的课题可以说有三个。一是语词，二是文体，三是音节。语词包括单音词和连语。郭先生"觉得中国语词的流动性很大，可以为单音同时也可以为复音，随宜而施，初无一定，这即是我们所谓弹性作用"(二面)。他分"语词伸缩"、"语词分合"、"语词变化"、"语词颠倒"四项，举例证明这种弹性作用。那些例子丰富而显明，足够证明他的理论。笔者尤其注意所谓"单音语词演化为复音的倾向"(四面)。笔者觉得中国语还是单音为主，先有单音词，后来才一部分"演化为复音"，商朝的卜辞里绝少连语，可以为证。但是这种复音化的倾向开始很早，卜辞里连语虽然不多，却已经有"往来"一类连语或词。《诗经》里更有了大量的叠字词与双声叠韵词。连语似乎以叠字与双声叠韵为最多，和六书里以形声字为最多相似。笔者颇疑心双声叠韵词本来只是单音词的延长。声的延长成为双声，如《说文》只有"蜇"字，后来却成为"蟋蟀"；韵的延长成为叠韵，如"消摇"，也许本来只说"消"一个音。书中所举的"玄黄"、"犹与"等双声连语可以自由分用(二三面)，似乎就是从这种情形来的。

但是复音化的语词似乎限于物名和形况字，这些我们现在称为名词、形容词和副词；还有后世的代词和联结词(词类名称，用王了一先生在《中国现代语法》里

所定的）。别的如动词等，却很少复音化的。这个现象的原因还待研究，但是已经可以见出中国语还是单音为主。本书说“复音语词以二字连缀者为最多，其次则三字四字”（三面）。双声叠韵词就都是“二字连缀”的。三字连缀似乎该以上一下二为通例。书中举《离骚》的“忳郁邑余侘傺兮”，并指出“忳与郁邑同义”（一八面），正是这种通例。这种复音语词《楚辞》里才见，也最多，似乎原是楚语。后来五七言诗里常用它。我们现在的口语里也还用着它，如“乱烘烘”之类。四字连缀以上二下二为主，书里举的马融的《长笛赋》“安翔骀荡，从容阐缓”等，虽然都是两个连语合成，但是这些合成的连语，意义都相近或相同，合成之后差不多成了一个连语。书里指出“辞赋中颇多此种手法”（二〇面），笔者颇疑心这是辞赋家在用着当时口语。现代口语里也还有跟这些相近的，如“死气白赖”、“慢条斯理”之类。不过就整个中国语看，究竟是单音为主，二音连语为辅，三四音的语词只是点缀罢了。

郭先生将中国文体分为三个典型，就是“文字型，语言型，与文字化的语言型”（六六面）。他根据文体的典型的演变划分中国文学史的时代。“春秋”以前为诗乐时代，“这是语言与文字比较接近的时代”。文字“组织不必尽同于口头的语言”，却还是“经过改造的口

语";"虽与习常所说的不必尽同,然仍是人人所共晓的语言"。这时代的文学是"近于语言型的文学"(六八——六九面)。古代言文的分合,主张不一;这里说的似乎最近情理。"战国"至两汉为辞赋时代,这是"渐离语言型而从文字型演进的时代,同时也可称是语言文字分离的时代"。郭先生说:

> 这是中国文学史上一个极重要的时代,因为是语文变化最显著的时代。此种变化,分为两途:其一,是本于以前寡其词协其音,改造语言的倾向以逐渐进行,终于发见单音文字的特点,于是在文学中发挥文字之特长,以完成辞赋的体制,使文学逐渐走上文字型的途径;于是始与语言型的文学不相一致。其又一,是藉统一文字以统一语言,易言之,即藉古语以统一今语,于是其结果成为以古语为文辞,而语体与文言遂趋于分途。前一种确定所谓骈文的体制,以司马相如的功绩为多;后一种又确定所谓古文的体制,以司马迁的功绩为多。(六九——七〇面)

"以古语为文辞,即所谓文字化的语言型"(七一面)。这里指出两路的变化,的确是极扼要的。魏晋南北朝是骈文时代,"这才是充分发挥文字特点的时代","是以文字为工具而演进的时代"(七二面)。

"文字型的文学既演进到极端,于是起一个反动而成为古文时代",隋唐至北宋为古文时代。书中说这是

“托古的革新”。“古文古诗是准语体的文学，与骈文律诗之纯粹利用文字的特点者不同。”南宋至现代为语体时代，“充分发挥语言的特点”，“语录体的流行，小说戏曲的发展，都在这一个时代，甚且方言的文学亦以此时为盛。”这“也可说是文学以语言为工具而演进的时代”（七三——七四面）。语体时代从南宋算起，确是郭先生的特见。他觉得：

> 有些文学史之重在文言文方面者，每忽视小说与戏曲的地位；而其偏重在白话文方面者，又抹煞了辞赋与骈文的价值。前者之误，在以文言的余波为主潮；后者之误，又在强以白话的伏流为主潮。（七四面）

这是公道的评论。他又说“中国文学的遗产自有可以接受的地方，（辞赋与骈文）不得仅以文字的游戏视之”；而“现在的白话文过度的欧化也有可以商榷的地方，至少也应带些土气息，合些大众的脾胃”。他要白话文“做到不是哑吧的文学”（七五面）。书中不止一回提到这两点，很是强调，归结可以说是在音节的课题上。他以为“运用音节的词，又可以限制句式之过度欧化”（一一二面），这样“才能使白话文显其应用性”（一一七面）。他希望白话文“早从文艺的路走上应用的路”，“代替文言文应用的能力”，并“顾到通俗教育之推行”（八九面）。笔者也愿意强调白话文“走上应用的

路”。但是郭先生在本书自序的末了说：

> 我以为施于平民教育，则以纯粹口语为宜；用于大学的国文教学，则不妨参用文言文的长处；若是纯文艺的作品，那么即使稍偏欧化也未为不可。（自序四面）

这篇序写在三十年。照现在的趋势看，白话文似乎已经减少了欧化而趋向口语，就是郭先生说的“活语言”、“真语言”（一⊙九面），文言的成分是少而又少了。那么，这种辨别雅俗的三分法，似乎是并不需要的。

郭先生特别强调“中国文学的音乐性”，同意一般人的见解，以为欧化的白话文是“哑巴文学”。他对中国文学的音乐性是确有所见的。书中指出古人作文不知道标点分段，所以只有在音节上求得句读和段落的分明；骈文和古文甚至戏剧里的道白和语录都如此，骈文的匀整和对偶，古文句子的短，主要的都是为了达成这个目的。而这种句读和段落的分明，是从诵读中觉出（三八——三九面，又自序二——三面）。但是照晋朝以来的记载，如《世说新语》等，我们知道诵读又是一种享受，是代替唱歌的。郭先生虽没有明说，显然也分到这种情感。他在本书自序里主张“于文言取其音节，于白话取其气势，而音节也正所以为气势之助”（三面），这就是“参用文言文的长处”。书中称赞小品

散文，不反对所谓“语录体”，正因为“文言白话无所不可”（一〇四——一〇八面），又主张白话诗“容纳旧诗词而仍成新格”（一三二面），都是所谓“参用文言文的长处”。但是小品文和语录体都过去了，白话诗白话文也已经不是“哑吧文学”了。自序中说“于白话取其气势”，在笔者看来，气势不是别的，就是音节，不过不是骈文的铿锵和古文的吞吐作态罢了。朗诵的发展使我们认识白话的音节，并且渐渐知道如何将音节和意义配合起来，达成完整的表现。现在的青年代已经能够直接从自己唱和大家唱里享受音乐，他们将音乐和语言分开，让语言更能尽它的职责，这是一种进步。至于文言，如书中说的，骈文“难懂”，古文“只适宜于表达简单的意义”（三九面）；“在通篇的组织上，又自有比较固定的方法，遂也不易容纳复杂的思想”（自序三面）。而古诗可以用古文做标准，律诗可以用骈文做标准。那么，文言的终于被扬弃，恐怕也是必然的罢。

《语文通论》里有一篇道地的《学文示例序》，说这部书“以技巧训练为主而以思想训练为辅”，“重在文学之训练”，兼选文言和白话，散文和韵文，“其编制以例为纲而不以体分类”，“示人以行文之变化”（一四五——一四九面）。全书共分五例：

一、评改例，分摘谬、修正二目，其要在去文章之

病……。二、拟袭例，分摹拟、借袭二目，摹拟重在规范体貌，借袭重在点窜成言，故又为根据旧作以成新制之例。三、变翻例，分译辞、翻体二目，或迻译古语，或隐括成文，这又是改变旧作以成新制之例。四、申驳例，分续广、驳难二目，续广以申前文未尽之意，驳难以正昔人未惬之见，这又重在立意方面，是补正旧作以成新制之例。五、镕裁例，此则为学文最后工夫；是摹拟而异其形迹，出因袭而自生变化，或同一题材而异其结构，或异其题材而合其神情，……这又是比较旧作以启迪新知之例。（一四九——一五〇面）

郭先生编《学文示例》这部书，搜采的范围很博，选择的作品很精，类列的体例很严，值得我们佩服。书中白话的例极少，这是限于现有的材料，倒不是郭先生一定要偏重文言；不过结果却成了以训练文言为主。所选的例子大多数出于大家和名家之手，精诚然是精，可是给一般大学生"示例"，要他们从这里学习文言的技巧，恐怕是太高太难了。至于现在的大学生有几个乐意学习这种文言的，姑且可以不论。不过这部书确是"一种新的编制，新的方法"，如郭先生序里说的。近代陈曾则先生编有《古文比》，选录同体的和同题的作品，并略有评语。这还是"班、马异同评"一类书的老套子，不免简单些。战前郑奠先生在北京大学任教，编出《文镜》的目录，同题之外，更分别体制，并加上评改一类，但是也

不及本书的完备与变化。这《学文示例》确是一部独创的书。若是用来启发人们对于古文学的欣赏的兴趣，并培养他们欣赏的能力，这是很有用的一部参考书。

（《清华学报》）

现代人眼中的古代

——介绍郭沫若著《十批判书》

约莫十年前，冯友兰先生提出“释古”作为我们研究古代文化的态度。他说的“释古”，是对向来的“尊古”、“信古”和近代的“疑古”而言，教我们不要一味的盲信，也不要一味的猜疑，教我们客观的解释古代。但这是现代人在解释，无论怎样客观，总不能脱离现代人的立场。即如冯友兰先生的《中国哲学史》的分期，就根据了种种政治、经济、社会的变化，而不象从前的学者只是就哲学谈哲学，就文化谈文化。这就是现代人的一种立场。现代知识的发展，让我们知道文化是和政治、经济、社会分不开的，若将文化孤立起来讨论，那就不能认清它的面目。但是只求认清文化的面目，而不去估量它的社会的作用，只以解释为满足，而不去批判它对人民的价值，这还只是知识阶级的立场，不是人民的立场。

有些人看到了这一点，努力的试验着转换立场来认识古代，评价古代。中国古代社会史论战就是这样开始的。这大概是二十五年前的事了，但是这个试验并不容易。先得对古代的纪录有一番辨析和整理工夫，然后下手，才能有些把握，才不至于曲解，不至于公式化。而对人民的立场，也得多少经过些实际生活的体验，才能把握得住；若是只凭空想，也只是公式化。所以从迷信古代、怀疑古代到批判古代，中间是得有解释古代这一步工作才成。这一步工作，让我们熟悉古代文化，一点一滴里的将它安排在整个社会来看。我们现在知道若是一下子就企图将整个古代文化放在整个社会机构里来看，那是不免于生吞活剥的。

说到立场，有人也许疑心是主观的偏见而不是客观的态度，至少也会妨碍客观的态度。其实并不这样。我们讨论现实，讨论历史，总有一个立场，不过往往是不自觉的。立场大概可别为传统的和现代的；或此或彼，总得取一个立场，才有话可说。就是听人家说话，读人家文章，或疑或信，也总有一个立场。立场其实就是生活的态度；谁生活着总有一个对于生活的态度，自觉的或不自觉的。对古代文化的客观态度，也就是要设身处地理解古人的立场，体会古人的生活态度。盲信古代是将自己一代的愿望投影在古代，这是传统的

立场。猜疑古代是将自己一代的经验投影在古代，这倒是现代的立场。但是这两者都不免强古人就我，将自己的生活态度，当作古人的生活态度，都不免主观的偏见。客观的解释古代，的确是进了一步。理解了古代的生活态度，这才能亲切的做那批判的工作。

中国社会史论战结束的时候，郭沫若先生写成了他的《中国古代社会研究》。这是转换立场来研究中国古代的第一部系统的著作，不但“博得了很多的读者”，也发生了很大的影响。抗战以来的许多新史学家，似乎多少都曾受到这部书的启示。但是郭先生在《十批判书》里，首先就批判这部书，批判他自己。他说：

> 我首先要谴责自己。我在一九三〇年发表了《中国古代社会研究》那一本书，虽然博得了很多的读者，实在是太草率，太性急了。其中有好些未成熟的或甚至错误的判断，一直到现在还留下相当深刻的影响。有的朋友还沿用着我的错误的征引，而又引到另一错误的判断，因此关于古代的面貌，引起了许多新的混乱。

我们相信这是他的诚实的自白。

但是他又说：

> 关于秦以前的古代社会的研究，我前后费了将近十五年的工夫，现在是能达到了能够作自我批判的时候，也就是说能够作出比较可以安心的序说的时候。

我们也相信这是他的诚实的自白。在《后记》里又说：

> 秦汉以前的材料，差不多我彻底剿翻了。考古学上的，文献学上的，文字学，音韵学，因明学，就我所能涉猎的范围内，我都作了尽我可能的准备和耕耘。

有了上段说的“将近十五年的工夫”和这儿说的“准备和耕耘”，才能写下这一部《十批判书》。

最重要的，自然还是他的态度。《后记》里也说得明白：

> 批评古人，我想一定要同法官断狱一样，须得十分周详，然后才不致冤曲。法官是依据法律来判决是非曲直的，我呢是依据道理。道理是什么呢？便是以人民为本位的这种思想，合乎这种道理的便是善，反之便是恶。我之所以比较推崇孔子和孟轲，也因为他们的思想在各家中是比较富于人民本位的色彩的。

这“人民本位”的思想，加上郭先生的工夫，再加上给了他“精神上的启蒙”的辩证唯物论，就是这一部《十批判书》之所以成为这一部《十批判书》。

十篇批判，差不多都是对于古代文化的新解释和新评价，差不多都是郭先生的独见。这些解释和评价的新处，《后记》中都已指出。郭先生所再三致意的有两件事：一是他说周代是奴隶社会而不是新意义的封建社会。二是他说“在公家腐败，私门前进的时代，孔

子是扶助私门而墨子是袒护公家的”。他“所见到的孔子是由奴隶社会变为封建社会的那个上行阶段中的前驱者”，而墨子“纯全是一位宗教家，而且是站在王公大人立场的人”。这两层新史学家都持着相反的意见，郭先生赞同新史学家的立场或态度，却遗憾在这两点上彼此不能相同。我们对于两造是非很不容易判定。但是仔细读了郭先生的引证和解释，觉得他也是持之有故，言之成理的。在后一件上，他似乎是恢复了孔子的传统地位。但这是经过批判了的，站在人民的立场上重新估定的，孔子的价值，跟从前的盲信不能相提并论。

联带着周代是奴隶社会的意见，郭先生并且恢复了传统的井田制。他说“施行井田的用意”，“一是作为榨取奴隶劳力的工作单位，另一是作为赏赐奴隶管理者的报酬单位”。他说：

> 井田制的破坏，是由于私田的产生，而私田的产生，则由于奴隶的剩余劳动之尽量榨取。这项劳动便是在井田制的母胎中破坏了井田制的原动力！

这里用着辩证唯物论，但我们不觉得是公式化。他以为《春秋》宣公十五年“初税亩”三个字“确是新旧两个时代的分水岭”，“因为在这时才正式的承认了土地的私有”。“这的确是井田制的死刑宣布，继起的庄

园制的汤饼会。”

传统之所以为传统，有如海格尔所说“凡存在的总是有道理的”。我们得研究那些道理，那些存在的理由，一味的破坏传统是不公道的。郭先生在新的立场上批判的承认了一些传统，虽然他所依据的是新的道理，但是传统的继续存在，却多少能够帮助他的批判，让人们起信。因为人们原就信惯了这些传统，现在意义虽然变了，信起来总比较崭新的理论容易些。郭先生不但批判的承认了一些传统，还阐明了一些，找补了一些。前者如“吕不韦与秦王政”，阐明“秦始皇与吕不韦，无论在思想上同政见上，完全是立于两绝端”。“吕不韦是代表着新兴阶层的进步观念，而企图把社会的发展往前推进一步的人，秦始皇则相反，他是站在奴隶主的立场，而要把社会扭转。”这里虽然给予了新评价，但秦始皇的暴君身分和他对吕不韦找冲突，是传统里有的。

后者如儒家八派，稷下黄老学派，以及前期法家，都是传统里已经失掉的一些连环，郭先生将它们找补起来，让我们认清楚古代文化的全貌，而他的批判也就有了更充实的根据。特别是稷下黄老学派，他是无意中在《管子》书里发现了宋钘、尹文的遗著，因而“此重要学派重见天日，上承孔、墨，旁逮孟、庄，下及荀、韩，

均可得其联锁”。他又“从《墨经》上下篇看出了墨家辩者有两派的不同”：“上篇盈坚白，别同异”，“下篇离坚白，合同异”。“这个发现在《庄子》以后是为前人所从未道过的”。对于名家辩者的一些“观念游戏”或“诡辞”，他认为必然有它们的社会属性。如惠施的“山渊平，天地比”，“是晓示人民无须与王长者争衡”，高低原只是相对的。又如公孙龙的“白马非马”，可以演绎为“暴人非人”，那么杀暴人非杀人，暴政就有了藉口。

郭先生的学力，给他的批判提供了充实的根据，他的革命生活、亡命生活和抗战生活，使他亲切的把握住人民的立场。他说“现在还没有达到可以下结论的时候，自然有时也不免要用辩论的笔调”。他的辩论的笔调，给读者启示不少。他“要写得容易懂”，他写得确是比较容易懂；特别是加上那带着他的私人情感的《后记》，让人们更容易懂。我推荐给关心中国文化的人们，请他们都读一读这一部《十批判书》。

（《大公报》，三十六年。）

今　天　的　诗

——介绍何达的诗集《我们开会》

多少年来大家常在讨论诗的道路，甚至于出路。讨论出路，多少是在担心诗没有出路。其实诗何至于没有出路呢？抗战以后，诗又象五四时代流行起来了，出路似乎可以不必担心了，但是什么道路呢？什么方向呢？大家却还看不准。抗战结束了，开始了一个更其动乱的时代。这时代需要诗，更其需要朗诵诗。三年了，生活越来越尖锐化，诗也越来越尖锐化。不论你伤脑筋与否，你可以看出今天的诗是以朗诵诗为主调的，作者主要的是青年代。所谓以朗诵诗为主调，不是说只有朗诵诗，或诗都能朗诵，我们不希望诗的道路那么窄。这只是说朗诵以外的诗，除掉不为了朗诵，不适于朗诵之外，态度和朗诵诗是一致的，这却也不是说这些诗都是从朗诵诗蜕变的，它们和朗诵诗起先平行发展，后来就归到一条路上来了，因为大家的生活渐渐归

到一条路上来了。

闻一多先生在《文学的历史动向》里论到“新诗的前途”，说“至少让它多象点小说戏剧，少象点诗”。现在的朗诵诗有时候需要化装，确乎是戏剧化。这种大概是讽刺诗，摹仿口气也就需要摹仿神气，所以宜于化装。但是更多的朗诵诗是在要求行动，指导行动，那就需要散文化，杂文化，说话化，也就不象传统的诗。根本的不同在于传统诗的中心是“我”，朗诵诗没有“我”，有“我们”，没有中心，有集团。这是诗的革命，也可以说是革命的诗。本集的作者何达同学指出今天青年代的诗都在发展这个“我们”而扬弃那个“我”，不管朗诵不朗诵。他的话大概是不错的。这也可以说是由量变到质变的路。田间先生最先走上这条路。后来象绿原先生《童话》里《这一次》一首里：

我们召唤

…………

我们将有

一次象潮水的集合

象鲁藜先生《醒来的时候》里《青春曲》一首里：

春天呀，

你烧灼着太行山，

你烧灼着我们青春的胸部呀！

也都表示着这种进展。

近来青勃先生的《号角在哭泣》里有一首《叩》，第二段是：

人民越来越多
紧闭的门外
人民的愤怒
一秒钟比一秒钟高扬
人民的力量
一秒钟比一秒钟壮大
等他们
在门外爆炸
一片宫殿便会变成旷场

作者是在这“人民”之中的，“人民”其实就等于“我们”了。传统诗有“我”，所以强调孤立的个性，强调独特的生活，所以有了贵族性的诗人。青年代却要扬弃这种诗人。何达在《我们不是“诗人”》里说：

“诗人”们啊
你们的灵魂发酸了
你们玩弄着自己的思想
别人玩弄着你们的语言
闲着两只手
什么也不做

——滚你们的蛋吧

诗人做了诗人，就有一个诗人的圈子将他圈在里头。不论他歌唱的是打倒礼教，人道主义，爱和死，享乐和敏感，或是折磨和信仰，却总是划在一道圈子里，躲在一个角落里，不能打开了自己，不能象何达说的“火一样地公开了自己”(《无题》)。这种诗人的感兴和主题往往是从读书甚至于读诗来的。读书或读诗固然是生活，但是和衣，食，住的现实生活究竟隔了一层。目下大家得在现实生活里挣扎和战斗。所以何达说：

我们的诗
只是铁匠的
　　　　　“榔头”
木匠的
　　　“锯”
农人的
　　　“锄头”
士兵的
　　　“枪”(《我们不是“诗人”》)

这样抹掉了“诗人”的圈子，走到人民的队伍里，用诗做工具和武器去参加那集体的生活的斗争，是现在的青年代。

“我们”替代了“我”，“我们”的语言也替代了“我”

的语言。传统的诗人要创造自己的语言，用奇幻的联想创造比喻或形象，用复杂而曲折的组织传达情意，结果是了解和欣赏诗的越来越少。所以现在的诗的语言第一是要回到朴素，回到自然。这却并不是回到传统的民间形式，那往往落后的贫乏而浮夸的语言。这只是回到自己口头的语言，自己的集团里的说话。有时候从生活的接触里学习了熟悉了别的集团的说话，也在适当的机会里使用着。总而言之，诗是一种说话，照着嘴里说得出的，至少说起来不太别扭的写出来，大概没有错儿。新鲜的形象还是要的，经济的组织也还是要的，不然就容易成为庸俗的，散漫的东西。但是要以自己的说话做标准，要念起来不老是结结巴巴的，至少还要自己的集团里的人听起来一听就懂。换句话说，诗的语言总要念得上口才成。许多青年人的诗已经向着这个方向走。这就是朴素和自然。但是诗既然分了行，到底是诗，自然尽管自然，匀称还是要匀称的，不过不可机械化就是了。自然和朴素使得诗行简短，容易集中些，容易完整些。民间形式里的重叠，若是活泼的变化的应用，也有同样的效果。何达有一首《我们的话》，是简短而“干脆”的话，同时是简短而“干脆”的形象化的诗。

我们要说一种话

干脆得

象机关枪在打靶

一个字一个字

就是那一颗颗

　　火红的曳光弹

描得好准

今天的诗既然以朗诵诗为主调，歌唱的主题自然是差不多的。朗诵诗的主题可以说有讽刺，控诉和行动三个，而强调的是第一个第三个。其他的诵却似乎在强调着第一个第二个。这也是很自然的。朗诵诗诉诸群众，控诉和行动是一拍就合的。其他的诗不能如此，所以就偏向前两个主题上去了。讽刺诗容易夸张而不真切，无论朗诵或默读，往往会弄到只博得人们的一笑，不给留下回味。要能够恰如其分的严肃就好。控诉诗现在似乎集中在农民或农村的纪实——这种苦难和迫害的纪实，实在是些控诉的言词，控诉那帮制造苦难和施行迫害的人，提醒大家对于他们的憎恨。给都市的被压迫者控诉的诗却还不多。本集里的《兵士们的家信》，《黄包车夫》，《一个少女的经历》提供了一些例子。闻一多先生要让诗“多象点小说戏剧”，这种纪实的控诉的诗，不正有点象小说么？他的预言是不错的。

行动诗在一两年来大学生的各种诗刊里常见，大

概都是为了朗诵做的。朗诵诗的作用在讽刺或说教，说服或打气，它诉诸听觉，不容人们停下来多想，所以不宜于多用形象，碎用形象，也不宜于比较平静的纪实。同样的理由，它要求说尽，要求沈著痛快。可是，假如讽刺流于谩骂，夸张到了过火，一发无余，留给听众做的工作就未免太少，也许倒会引起懒惰和疲倦来的。朗诵诗以外其他的诗，那些形象诗和纪实诗是供人默读的，主要的还得诉诸视觉，它们得有新鲜的形象，比朗诵诗更经济的组织，来暗示，让读者有机会来运用想象力。本集里的《我们开会》一首行动诗，朗诵起来效果大概不大，因为不够动的，不够劲的，可是不失为一首好的形象诗，因为表现出来“团结就是力量”。

我们开会
我们的视线
象车辐
　　集中在一个轴心

我们开会
我们的背
都向外
　　砌成一座堡垒

我们开会
我们的灵魂
紧紧地
　　拧成一根巨绳

面对着
共同的命运
我们开着会
　　就变成一个巨人

“团结就是力量。”何达在《我们不是“诗人”》的结尾说：

我们
要求着
　　“工作”
热爱着
　　“工作”
需要诗
我们才写诗
需要生命
　就交出
我们的生命

“工作”就是团结，为了团结“交出”“生命”，青年代是有

着这样自负的。青勃先生说：

要死

死在敌人的枪弹下

把胸膛给兄弟们作桥板（《生死篇》）

鲁藜先生也说：

把自己当作泥土吧

让众人把你踩成一条道路（《泥土》，《泥土》第一辑）

本集里的《无题》也许可以综合的说明今天的诗：

对于这个时代

我

　是一个“人证”

我的诗

　　是“物证”

这个“我”是“我们”的代言人。的确，诗是跟着时代，又领着时代的。

（《文讯》第八卷第五期，一九四七年。）

跋

这本集子是由三联书店编辑部倡议出版的。他们拟了一个目录，我又补充了几篇，最后由他们编定，成为目前这本集子。

三联书店所以要出这本书，我想，是为了提倡写好书的序、跋，和写好书评。如果说，好的书籍能给我们打开通往知识、智慧和美的大门；那么，好的序跋和书评，就会给我们打开通往这些书籍的大门。

父亲生前对序跋和书评的写作是非常认真、非常重视的。他一生写过许多本书，除早期的一两本外，都写了序。加上为别人的集子所写的序跋和书评，粗略地计算一下，共有六十余篇之多。

当然，问题并不在于数量。他的序跋和书评，如同他的绝大多数散文，有着一种真实自然、谨严质朴的风格：为自己集子写的，不矫饰，不撒谎，为别人集子写的，不溢美，不苛求；而又确有真情实意，绝不敷衍塞

责。这大概就是三联书店特意选编他的序跋和书评的原因吧！确实，在经历了那么多年的“文革八股”之后，这样的文章读起来，人们倒感到自然和亲切。

父亲的老友李广田同志等曾经评论他的作品在当时文坛上“建立了一种纯正朴实的新鲜作风”。“风华从朴素出来，幽默从忠厚出来，腴厚从平淡出来”，我以为对他的序跋和书评来说，也是如此。而这一切，又是和他的人格分不开的。当我们阅读这本集子里的文章特别是那些自序时，就仿佛感到一个诚恳、正直、老实、谦虚而又认真的作者的存在，就仿佛看到了他由“狷者”走向斗士的坦荡历程。“文如其人”。我常常感到，父亲写的那些自序和散文，也就是他自己，是一个诚朴正直的知识分子人格的体现。从这个意义上说，三联书店出版这本集子，对研究父亲的作品和为人，也是有帮助的。

老实、严谨，而又不缺乏风趣，我以为也是父亲写的序跋和书评的文字特色之一。序跋特别是书评，当然要注重分析，注重说理；然而，如何使这些分析、说理同时又具有风趣，却常常容易被忽略。父亲认为，“新文学运动以斗争的姿态出现，它必然是严肃的”；晚年赞同强调文学的人民性，写作态度也更加严肃。但是他又说，太紧缩了那严肃的尺度，“恐怕会犯了宋儒‘作

文害道’说的错误”，“正经作品若是一味讲究正经，只顾人民性，不管艺术性，死板板的长面孔教人亲近不得……这是运用‘严肃’的尺度的时候值得平心静气算计算计的。”他的序跋和书评注意了这些，才使人们读起来同时感到富有“至情和风趣”。

作为亲属，感谢三联书店出版了父亲的这本书。也作为一名读者，感谢他们提倡写好序跋和书评的一番美意。

朱乔森

一九八三年一月



书名	作者
叶圣陶序跋集	
一氓题跋	李一氓
徐懋庸杂文集	
夏衍杂文随笔集	
聂绀弩杂文集	
秦似杂文集	
唐弢杂文集	
柯灵杂文集	
灯下集	吴　晗
持故小集	高　旅
丁易杂文	
杂格咙咚	倪海曙
话雨集	适　夷
高尔基政论杂文集	孟　昌选译
红楼梦人物论	王昆仑
傅译传记五种	傅　雷
文章例话	叶圣陶
文章修养	唐　弢
花萼与三叶	叶至诚　叶至美　叶至善
西谛书话	郑振铎
榆下说书	黄　裳
晦庵书话	唐　弢
书林漫步	陈　原
译余偶拾	杨宪益
书海夜航	杜　渐
一二九漫语	杨　述
干校六记	杨　绛
七人之狱	沙千里
我在六十岁以前	马叙伦
第七七二团在太行山一带	卞之琳
敌后七十五天	沙　汀
四十八天	李　立
访美掠影	费孝通
欧游杂记	朱自清
经典常谈	朱自清
谈雅俗共赏	朱自清
标准与尺度	朱自清
新诗杂话	朱自清
你我	朱自清
傅雷家书	
寥寥集	沈钧儒
少石遗诗	李少石
游击草	董鲁安
行知诗歌集	陶行知
百年心声	许涤新

书号 7002·31
定价 0.84 元